

Camilo González Restrepo

**TOMASÍN BIGOTES**

Ópera de cámara

Monografía presentada a:

Departamento de Música de la Universidad EAFIT

Para la obtención del título:

Magister en música con énfasis en composición

Docente y Asesor:

Dr. Víctor Hugo Agudelo Ramírez

Octubre 2013

Medellín – Colombia

*Agradecimientos especiales a Víctor Agudelo y Hernando García Mejía.*

## TABLA DE CONTENIDOS

<b>1. INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>1</b>
<b>2. JUSTIFICACIÓN.....</b>	<b>4</b>
<b>2.1 Descripción y Formulación del Problema .....</b>	<b>5</b>
2.1.1 El problema del acercamiento a la ópera.....	5
2.1.2 El problema de la innovación.....	7
<b>2.2 Objetivos.....</b>	<b>7</b>
2.2.1 Objetivos generales.....	8
2.2.2 Objetivos específicos.....	8
<b>3. MARCO DE REFERENCIA.....</b>	<b>9</b>
<b>3.1 Explicación general del proyecto.....</b>	<b>9</b>
<b>3.2 Sinopsis de la obra literaria.....</b>	<b>10</b>
<b>3.3 Presentación y perfil de los personajes.....</b>	<b>13</b>
3.3.1 Personajes principales.....	13
3.3.2 Personajes secundarios y espantos de la tradición mitológica de Colombia.....	15
<b>4. MARCO TEÓRICO.....</b>	<b>20</b>
<b>4.1 Análisis de recursos de composición.....</b>	<b>20</b>
4.1.1 Intervalos preferentes.....	21
4.1.2 <i>Leitmotiv</i> y alturas.....	22
4.1.3 Armonía .....	24
4.1.4 Ritmo .....	35
4.1.5 Orquestación.....	37

<b>4.2 Análisis de la obra .....</b>	<b>38</b>
<b>4.2.1 Primer acto.....</b>	<b>39</b>
<b>4.2.1.1 Introducción.....</b>	<b>39</b>
<b>4.2.1.2 Primera escena: Tomasín, el conquistador enamorado.....</b>	<b>39</b>
4.2.1.2.1 <i>Leitmotiv</i> y alturas.....	39
4.2.1.2.2 Armonía .....	52
4.2.1.2.3 Ritmo.....	54
<b>4.2.1.3 Segunda escena: La maldición llega al pueblo.....</b>	<b>56</b>
4.2.1.3.1 <i>Leitmotiv</i> y alturas.....	56
4.2.1.3.2 Armonía.....	65
4.2.1.3.3 Ritmo.....	66
4.2.1.3.4 Orquestación.....	67
<b>4.2.1.4 Tercera escena: El cinto de San Agustín.....</b>	<b>68</b>
4.2.1.4.1 <i>Leitmotiv</i> y alturas.....	69
4.2.1.4.2 Armonía.....	85
4.2.1.4.3 Orquestación .....	86
<b>4.2.2 Segundo acto.....</b>	<b>90</b>
<b>4.2.2.1 Primera escena: La hojarasca cobra vida.....</b>	<b>90</b>
4.2.2.1.1 <i>Leitmotiv</i> y alturas.....	90
4.2.2.1.2 Armonía.....	107
4.2.2.1.3 Ritmo.....	107
4.2.2.1.4 Orquestación.....	111
<b>4.2.2.2 Segunda escena: La Madremonte.....</b>	<b>115</b>
4.2.2.2.1 <i>Leitmotiv</i> y alturas.....	115
4.2.2.2.2 Armonía.....	127
4.2.2.2.3 Orquestación.....	129



4.2.2.3	Tercera escena: La noche de la bruja.....	131
4.1.2.3.1	<i>Leitmotiv</i> y alturas.....	131
4.1.2.3.2	Ritmo.....	149
<b>5</b>	<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>153</b>
5.1	Libros de literatura.....	153
5.2	Libros de teoría e historia.....	153
5.3	Consultas en internet.....	155
5.4	Artículos de revistas indexadas .....	156
5.5	Referencias auditivas.....	158
5.6	Referencias visuales.....	160
<b>6</b>	<b>ANEXOS.....</b>	<b>162</b>
6.1	Glosario de convenciones para la interpretación de la obra.....	162
6.2	Libreto “Tomasín Bigotes” .....	174

# 1.INTRODUCCIÓN:

*“Una ópera comienza mucho antes de abrir el telón y termina mucho después de cerrarlo. Comienza en mi imaginación, se vuelve mi vida y se queda como parte de ella mucho después de haber abandonado el teatro”*

*María Callas (1923-1977)*

Con esta reflexión hecha por la virtuosa y mundialmente conocida soprano griega María Callas, encabezo lo que desde hace buen tiempo se ha convertido para mí en un reto obsesivo.

Nunca ha dejado de asombrarme el hecho de poder transmitir y representar con eventos sonoros una historia. Lograr intensificar su efecto en la audiencia y generar una experiencia sensorial impactante a través del lenguaje de la música, es quizás mi mayor motivación para la composición musical.

Tal como Callas concebía la ópera, la concibieron los grandes compositores. La ópera comienza en la imaginación y luego busca potenciarse con medios comunicativos. Tal vez el teatro, la narración, y la música, sean ese medio que pueda potencializar la imaginación, pero es la imaginación quien puede unir todos estos medios y establecer una dimensión de comunicación más allá de la mera narrativa, generando así una experiencia sensorial memorable.

Hoy día, el mundo de la ópera sufre de grandes debilidades mientras ostenta grandes fortalezas. Carece en parte, de una fuerza de captación de público nuevo y en especial de público joven, (sin afirmar que no es atractiva para el público joven, porque aunque éste no asista de manera masiva, si lo hace de manera selectiva).

No en vano, más ahora que en años cercanamente anteriores, las compañías de ópera ejecutan astronómicos presupuestos para representar grandes clásicos de la ópera, con elencos estelares y producciones espectaculares; caso es el de la

nueva producción del ciclo del anillo de Richard Wagner, realizada por *The Metropolitan Ópera* de Nueva York y su programa para poder llevarla en directo y en diferido a las salas de cine alrededor del mundo, esfuerzo de distribución que no se había hecho antes.

En un artículo llamado “*The Future of Opera*”, publicado en 1986 por el periódico *Daedalus* perteneciente a la “*American Academy of Arts & Sciences*”, la editora y filántropa Ann Getty afirma que la ópera actual no debe ser autopatrocinada. Getty expone en su artículo que no se debe dar la oportunidad a que el fracaso de ventas convierta la brecha existente entre la música académica contemporánea y la audiencia en un abismo, a sabiendas de que esta brecha es más amplia aún en la ópera que en el resto de la música, “Sin embargo, no podemos pretender que la ópera esté en un estado saludable hoy. Aún hay hoy compositores intrépidos que intentan, pero cada vez es más difícil encontrar patrocinadores amplios y audiencias de mente abierta”<sup>1</sup> ya que si esto ocurriese, la ópera como forma artística estaría en vía de extinción. Sin embargo ella misma argumenta lo siguiente:

(...)La gente aún quiere oír música, aún quiere oír la voz humana levantarse en una canción, y aún quiere teatro. Esos tres elementos elevados a su “máximo poder”, producen la ópera. Claro está que esto de “máximo poder” varia de época en época(...)²

David Alden es el director de escena de la producción de la ópera “*Peter Grimes*”, del compositor Benjamin Britten que se presentó en enero de 2012 en el *Teatro Campoamor* en Oviedo, España. Una producción conjunta de *Ópera de Oviedo*, *English National Ópera* y *De Vlaamse Ópera*. En una entrevista para la edición online del *Diario Independiente de Asturias*, [www.lne.es](http://www.lne.es), Alden afirmó:

---

<sup>1</sup> GETTY, Ann, “The Future of Opera”, *Daedalus*, Vol. 115, No. 4, 1986, p. 2.

<sup>2</sup> *ibíd.* p.2

(...)La ópera nunca fue tan popular como ahora(...)Creo que todo lo que rodea al mundo de la ópera es tan grande y tan caro que debe cambiar. No sé cómo. Se transformará. La crisis no acabará con la ópera porque es demasiado importante y divertida. Pero cambiará definitivamente(...)³

El productor musical y escritor de blog para la cadena estadounidense NPR (*National Public Radio*) Tom Huizenga, escribe el 23 de abril de 2012 en la edición digital de esta publicación, un artículo sobre la ópera ganadora del premio pulitzer, “*Silent Night*”, del compositor estadounidense Kevin Puts. En él, afirma:

(...)El compositor estadounidense Kevin Puts, basó su obra ganadora en la película francesa *Joyeux Noël*, que cuenta la historia verídica de un cese al fuego sorpresivo entre soldados alemanes, franceses y escoceses en un campo de batalla de la primera Guerra mundial.<sup>4</sup>

Tomando información de diferentes fuentes, se puede poner en evidencia que la ópera, teniendo dificultades y fortalezas, no es un género caído en desuso como se cree comunmente.

Es necesario anotar que en países de Europa como España, hay un renacimiento del interés por este arte, mientras que en países como Alemania e Italia, si bien el interés se ha mantenido latente, el género ha pasado por momentos de crisis presupuestaria.

---

<sup>3</sup> ALDEN, David, “La crisis no acabará con la ópera porque es demasiado importante y divertida”, recuperado el 20 de Febrero de 2013 de:  
<http://www.lne.es/sociedad-cultura/2012/01/20/crisis-acabara-opera-importante-divertida/1186781.html>

<sup>4</sup> HUIZENGA, Tom, “Hear The Opera That Just Won The Pulitzer”, recuperado el 4 de Agosto de 2013 de :  
<http://www.npr.org/event/music/151211677/hear-the-opera-that-won-the-pulitzer>

## 2. JUSTIFICACIÓN

*"El lenguaje de la música es común a todas las generaciones; todo el mundo lo entiende, puesto que se entiende con el corazón."*

*Gioacchino Rossini, 1792 – 1868.*

Una reflexión contextualizada debe apuntar hacia el descubrimiento del por qué en nuestro país, el formato de la ópera ha sido menos explotado como puente comunicativo en comparación a otros países que gozan de la tradición musical occidental. Esto lleva a indagar por las posibles causas, identificar problemas y proponer recursos para aportar al mejoramiento de esta situación.

Es evidente que en Colombia no suelen hacerse esfuerzos por captar público infantil y joven para conciertos de música académica contemporánea. Ésta es quizás una de las causas por las cuales hoy no existe una afluencia masiva a las salas de concierto, por parte de un público adulto; tanto para conciertos de música instrumental como para conciertos de canto.

Por otra parte, en comparación con otros países de Latinoamérica, la cantidad de obras en el campo operístico es evidentemente menor en nuestro país. La falta de ejecución de las obras propias, sumado a la tendencia de etiquetar a la ópera como música pasada de moda, son algunos de los factores que influyen en el hecho de que nuestros compositores no se interesen en proponer novedades en el género.

El proyecto de componer una obra músico-dramática se ve justificado al encontrar poca actividad en la materia y al fijar unos objetivos que respondan a solucionar problemas identificados.

## 2.1 Descripción y Formulación del Problema

La falta de atractivos para el público local infantil y juvenil, se refleja en la poca audiencia en esta franja generacional. Adicionalmente, el poco interés por parte de los compositores hacia la ópera y el teatro musical, se refleja en el poco material existente.

### 2.1.1 El problema del acercamiento a la ópera.

Partiendo del hecho de que hoy, la ópera es un arte musical que ha tomado la apariencia de apuntar al entretenimiento de élites, no se puede esperar que la afluencia de público sea masiva hoy en día como lo fue en el siglo XIX, época dorada de este género.

No es un secreto que la música académica y de concierto se ha alejado del público en general, y es evidente que aún no se gana terreno en cuestión de convocatoria y sostenimiento del público. Especialmente en la ópera, hay un fenómeno que se repite con mayor intensidad cada vez más y es el alejamiento de las generaciones jóvenes.

En una entrevista hecha en 2007 por el diario español *"20 Minutos"* al director del *Teatro Real de Madrid*, Miguel Muñoz de las Cuevas, éste admite una falta de afluencia más nutrida de los jóvenes a la ópera e insiste en el deber de convocar a la juventud a la ópera. En palabras de Muñoz de las Cuevas:

La integración del público joven es un desafío al que todavía no hemos dado una respuesta completa. Los grandes teatros están tratando de evitar una sacralización de la ópera, que no se reduzca a las élites. Se busca romper la formalidad, que los jóvenes vengan al teatro como van al cine.<sup>5</sup>

Además, afirma que a pesar de que en España este género vive una "edad de oro", no se puede comparar la época actual, ni en formas representativas, ni en

---

<sup>5</sup> MUÑOZ DE LAS CUEVAS, Miguel, "Tenemos que hacer que los jóvenes vengan a la ópera como van al cine", en: <http://www.20minutos.es/noticia/205022/1/ópera/teatroreal/muniz/>, fecha de consulta: Julio 13 de 2011.

afluencia de público con el esplendoroso siglo XIX aunque las obras modernas comiencen a tener una mayor aceptación y el mito de la formalidad operística vaya desmontándose para dar respuesta al problema de integrar al público joven.

Muñiz de las Cuevas opina que para innovar hay que arriesgar. Hay que cambiar la manera de representar, innovar en tecnologías, actualizar los teatros para que sean más funcionales; no evitar las ideas provocadoras, polémicas o novedosas, ya que estas pueden verse posteriormente como innovaciones y/o atractivos.

Muñiz, al hablar acerca de las “elites” que frecuentan las óperas en vez de los jóvenes, afirma en su entrevista:

Eso está empezando a cambiar a medida que se innova en la forma de representar y en el montaje, que cada vez cobra más protagonismo. Salvo las óperas del siglo XX, que sí son nuevas en todos los aspectos, la música y la letra sigue siendo la misma. Los nuevos montajes y maneras de interpretar el drama están atrayendo cada vez a más jóvenes.<sup>6</sup>

Colombia posee un problema de captación de público para la ópera similar al descrito por Muñiz en España. Nuestras productoras de ópera continúan con los modelos tradicionales de representación en escena y pocas innovaciones en repertorio, lo que hace que este arte sea poco atractivo a una mayor cantidad de público, especialmente niños y jóvenes.

No obstante, Muñiz no enfatiza en la necesidad de renovar el repertorio, situación que cada vez se constituye con más claridad como una de las más importantes para la supervivencia del género.

---

<sup>6</sup> *Ibíd.*

### 2.1.2 El problema de la innovación.

El fenómeno que se presenta en Colombia es el de querer mantener al público ya existente, presentando los acostumbrados clásicos de la ópera. Esta situación no es negativa, sin embargo, estas temáticas no suelen estar dirigidas a los públicos infantil y juvenil, por tanto este arte no es atractivo para ellos y no se logrará su captación.

La innovación del repertorio, que es quizás uno de los puntos más importantes en la renovación de este arte, actualmente cuenta con pocos esfuerzos en materia de composición, especialmente dirigidos hacia niños y jóvenes. La creación de nuevas óperas que actúen en función de ofrecer nuevos atractivos a estas generaciones, ayudarían a captar al que posteriormente será el público objetivo, tanto de la ópera como de la música de concierto en general.

## 2.2 Objetivos

El proyecto que nace a partir del problema ya mencionado, es el de la creación y representación de una obra músico-teatral, con enfoques especiales hacia los públicos infantil y juvenil.

Es necesario apuntar que este proyecto no pretende constituirse como una solución única y definitiva a lo que aquí se considera como un problema de acercamiento e innovación en la ópera colombiana, puesto que esta situación no tiene una única manera de ser abordada. La intención final de este proyecto es aportar desde lo culturalmente propio al repertorio operístico nacional, generando un nuevo interés por el género músico-dramático; especialmente en niños y jóvenes.



### 2.2.1 Objetivos generales:

2.2.1.1 La creación de una obra músico teatral dirigida al público general, pero con un enfoque especial hacia los públicos infantil y juvenil.

2.2.1.2 Generar interés y buscar un acercamiento del público hacia el arte lírico y músico-teatral, por medio de la representación de material literario autóctono.

2.2.1.3 Aportar al repertorio lírico y músico-teatral del país, por medio de la representación de una pieza literaria nueva, basada en la mitología de nuestra región.

2.2.1.4 Despertar interés por nuevos autores y compositores nacionales.

### 2.2.2 Objetivos Específicos

2.2.2.1 Crear una obra músico-teatral que, basada en la ópera y el teatro como primera instancia, contenga elementos estéticos y morfológicos de otras artes como, la opereta, el *Singspiel*, y el diorama.

2.2.2.2 Llevar a escena una historia que aún no haya sido representada por este medio y que esté construida sobre un elemento cultural importante, como nuestra mitología.

2.2.2.3 Mezclar en una obra musical, elementos de diferentes artes interpretativas como: el canto lírico, la narración, la representación teatral y la composición incidental.

2.2.2.4 Incluir dentro de mi portafolio personal, una obra que articule la composición musical con diferentes disciplinas.

### 3. MARCO DE REFERENCIA

#### 3.1 Explicación general del proyecto

La obra músico-teatral “*Tomasín Bigotes*” es un proyecto músico-teatral con elementos comunes a la ópera, la opereta, el *Singspiel*, la zarzuela y el teatro. Está basado en la novela juvenil “*Tomasín Bigotes*” (Edilux ediciones, Medellín – Colombia. 1992) del escritor colombiano Hernando García Mejía (Arma, Caldas. 1940 - ), pieza literaria que incluye elementos propios de la mitología de la región occidental de Colombia, con ingredientes culturales tradicionalistas, románticos y humorísticos.

El concepto general del proyecto, es la creación de una pieza musical y teatral basada en dicha pieza literaria. Para lograr una complementación coherente y sobresaliente, la creación musical debe tener una interacción continua con otras disciplinas artísticas y de desarrollo creativo. El diseño de tramoya, maquinarias de escenario, espacios visuales, efectos especiales y vestuario se mezclan en una obra influenciada por el concepto wagneriano de “*Obra de arte total*” con el fin de lograr un efecto visual como el de un diorama.

Formalmente el proyecto puede ser descrito como una obra de teatro cantada, dividida en dos actos con tres escenas cada uno y posee una duración aproximada de 80 minutos.

El formato del proyecto incluye una orquesta de cámara, compuesta por:

CUERDAS	MADERAS	BRONCES	PERCUSIÓN
Violines I: 4	Flautín: 1	Corno en Fa: 1	Timbales: 3
Violines II: 4	Flauta: 1	Trompeta: 1	Platillos 2
Violas: 4	Oboe: 1	Trombón: 1	Bell Tree 1
Violonchelos: 2	Clarinete: 1		Glockenspiel 1
Contrabajo: 1	Fagot: 1		Triángulo 1

Además la plantilla deberá contar con 4 cantantes principales, 4 actores principales (no cantantes) entre los que se encuentran el capataz de hacienda, Barrabas, el Hojarasquín del monte y la Madremonte, y actores de reparto como apoyo numérico en las escenas donde se necesite mayor densidad de personas y un narrador.

### **3.2 Sinopsis de la obra literaria**

***Tomasín Bigotes***, (Edilux ediciones, Medellín – Colombia. 1992)

*De Hernando García Mejía, (Arma, Caldas. 1940 - )*

Tomasín Bigotes era un campesino de poca estatura, pero con un ímpetu y una valentía inagotables, caracterizado además por su gran bigote.

Había llegado al pueblo de Monteverde con la intención de conseguir trabajo. Al preguntar por la vacante, tuvo que arreglárselas para vencer en una pelea al mayor azote del pueblo, Barrabás. Un moreno grandote y buscapleitos que sucumbió ante la inmensidad de espíritu de Tomasín. A partir de ese momento Tomasín se ganó el respeto de la gente del pueblo y la admiración de todas las muchachas, y aunque él era galán y enamorado, sus ojos sólo responderían ante una mujer, Lucía Cantarín.

El “Hombrecito” como lo llamaba cariñosamente Lucía, trabajaba incansablemente para recoger suficiente dinero y así poder casarse con ella. “Descuajar” su propio pedacito de tierra y allí poner su finquita, sus propios sembrados, y tener un matrimonio feliz, era su mayor anhelo.

Los problemas empezaron para Tomasín y Lucía cuando al pueblo llegó una extraña persona. Morena, vieja, y siempre vestida de negro, compró una casa en las colinas y se encerró durante un tiempo. Era María Jeremías, y no cabía la menor duda de que era una bruja.

Una tarde mientras Tomasín regresaba de trabajar por algunos meses en el monte, ocurrió el inminente encuentro. María Jeremías cristalizó el espíritu de

Tomasín con una mirada profunda e intimidante, intentó seducirlo bajo la excusa de querer ser su amiga, de ofrecerle todo lo que quisiera sin que él tuviera que hacer el más mínimo esfuerzo, pero Tomasín, fiel al corazón de su amada novia, rechazó enérgicamente todas sus propuestas haciéndose así a una poco envidiable enemiga.

Desde ese momento, María Jeremías azotó a Tomasín con cuanta pilatuna se le ocurrió y éste soportó hasta que se le agotó la paciencia. Tomó su machete, lo llenó de cruces y una noche cuando sintió la presencia de María Jeremías, lo batió con todas sus fuerzas en el aire hiriéndola fuertemente y logrando que lo dejara en paz, por lo menos por un tiempo.

Al pasar algunos meses la bruja reanudó sus fanfarronerías intimidando nuevamente a Tomasín cada vez con más intensidad, pero para fortuna suya, un viejo amigo apareció por el pueblo, Juan Peregrino. Un hombre de unos 70 años pero lleno de vitalidad y experiencia en la vida de pueblo. Este le dio dos fórmulas para deshacerse de la bruja. La primera funcionó temporalmente, pero fue la segunda estrategia la que surtió mejor efecto. Peregrino prestó a Tomasín el Cinto de San Agustín, con el cual en una noche enlazaron a la bruja y se la llevaron arrastrada hasta un árbol grande y allí la amarraron, y la reprendieron por turnos con la hoja del machete hasta el amanecer. Por fin la soltaron, no sin la advertencia de que se alejara de ellos. Los gritos durante el castigo eran desgarradores, y cuando la liberaron la bruja salió despavorida, llena de heridas y ampollas. No los molestaría más. Por un buen rato.

Los problemas para Tomasín, Lucía y Peregrino, no se alejarían del todo. Una cantidad de sucesos espantosos y sobrenaturales vendrían a continuación. Apariciones y encuentros con espantos como El Duende, La Patasola, El Mohán, La Llorona, El Hojarasquín del monte y La Madremonte, llevarían a este trío de emprendedores, acompañados por sus mascotas y sus creencias populares, a luchar con todas sus fuerzas para vencer las adversidades.

Muchas maldades le hicieron estos espantos y monstruos a Tomasín, todos comandados claramente por la bruja María Jeremías quien en las noches volaba sobre la casa de éste, emitiendo carcajadas atemorizantes y sonidos que parecían como unos cueros al viento. Sin embargo, hubo una maldad que iniciaría una retaliación que cambiaría el curso de los hechos.

La Madremonte, ser abominable de los bosques, había secuestrado el bebé recién nacido de Tomasín y Lucía. Ayudados por Juan Peregrino y Capitán, el perro de Tomasín, salieron en su búsqueda. Después de mucho buscar y caminar luchando contra la manigua, lograron encontrar al bebé en un nido en la copa de un árbol. Esto colmó la paciencia de Tomasín quien al llegar a la casa y poner a salvo a su mujer y su hijo, confesó un plan definitivo a Peregrino. Este asintió.

En la noche siguiente, Tomasín Bigotes fue a dar una pequeña visita a María Jeremías. Se subió a lo alto de la copa de un árbol, y desde allí observó la casa de la bruja, vio cómo ofrecía oraciones y hacía peticiones a Satanás, lamentándose por no haber tenido éxito con ninguno de sus enviados, juró que enviaría de nuevo a La Madremonte a comerse vivo el bebé de Tomasín, y acabar con su fortaleza de una vez por todas, en medio de su trance satánico, echaba babaza por la boca, salían fuegos de su casa y se escuchaban lamentos y carcajadas por todas partes, además el aullido de un lobo, quien no podría ser nadie más que el mismo demonio, ya que en esa región no había lobos.

Tomasín esperó pacientemente, pero no sin miedo mientras veía la bruja partir volando como un cuervo, y antes del amanecer la vio regresar, se acercó y vació un galón de gasolina al interior del recinto, encendió el fuego y se fue a un lugar cercano a observar el espectáculo, se escucharon los gritos y lamentos más aterrorizantes que jamás se hayan escuchado, los de María Jeremías rogando a Satanás que la salvara. Al amanecer, cuando ya no quedaba rastro de la bruja, Tomasín montó su mula y se alejó cantando su canción preferida. Ya no habría más problemas.

### **3.3 Presentación y perfil de los Personajes**

#### **3.3.1 Personajes principales**

##### **Tomasín Bigotes, tenor ligero.**

Tomasín es el personaje principal del libro. Es un hombre joven, de baja estatura, voz aguda, fuerte, noble, decidido y con gran sentido del deber. Su convicción de ser el mejor en cada cosa que hace lo convierte en un personaje airoso y valiente. Es la imagen del típico “culebrero” de la cultura antioqueña.

Tomasín ha transitado por pueblos en los que además de trabajar arduamente, ha enfrentado sus espantos, enamorado sus mujeres y adquirido el cariño de sus habitantes. Sin embargo no siente haber encontrado la felicidad en ninguno de estos pueblos, por esto se marcha y busca nuevas aventuras, rumbo que lo lleva al pueblo Monteverde.

Su personalidad audaz y enérgica, encaja muy bien con el perfil lírico que se le propone, motivo por el cual el rango de tenor ligero es elegido para su representación.

##### **María Jeremías, contralto dramática y soprano ligera.**

María Jeremías, es el personaje antagónico del libro. Es una mujer vieja y haraposa, de baja estatura. Su personalidad oscura y mañosa contrasta con la nobleza de Tomasín (Quizás una de las razones por las cuales lo quiere tener para ella).

Como está descrito en el cuento, María Jeremías despertó sospechas en todos los habitantes del pueblo cuando llegó. Su comportamiento no dejó dudas a nadie de que era una bruja y aunque se valió de diversas artimañas para dominar a Tomasín, finalmente no logró su cometido.

Su oscuridad y falsedad son elementos que se expresan por medio del perfil lírico que se le da, errático e incierto. La voz de contralto encaja con su configuración física y psicológica.

Durante su primer intento por conquistar a Tomásín, María Jeremías se ve transformada en una hermosa mujer que busca mimetizar las características que han enamorado a Tomásín de Lucía Cantarín, por esto, durante la representación musical de esta situación, su personaje debe ser interpretado por una soprano ligera. Podría ser la misma cantante que interprete a Lucía Cantarín.

### **Lucía Cantarín, soprano ligera.**

Lucía es el gran amor de Tomásín, es el objeto del deseo del personaje principal lo que la hace sumamente importante en la historia. Su personalidad dulce y enamoradiza hace que Tomásín ponga en ella sus sueños de casarse y formar su propia familia.

Lucía es una campesina de familia honrada, joven y bonita. Su perfil melódico representado a través de la tesitura de soprano le ayuda a mostrar su personalidad femenina y enamorada.

### **Juan Peregrino, bajo-barítono.**

Peregrino es un viejo amigo de Tomásín al que no veía hacía mucho tiempo. Llega a Monteverde por casualidad pero se encuentra con la sorpresa de que Tomásín está siendo azotado por una bruja. El tiene experiencia en estos asuntos.

Un hombre alto, gordo, y de aproximadamente unos setenta años es el personaje de apoyo al personaje principal de la historia. Su personalidad cálida y mesurada en conjunto con sus años de sabiduría y recorrido lo hacen un punto de fortaleza para Tomásín. Su perfil melódico y sus características lo hacen idóneo para ser representado por medio de la tesitura del bajo-barítono.

### 3.3.2 Personajes secundarios y espantos de la tradición mitológica Colombiana.

Estos personajes se incluyen en la plantilla de actores no cantantes.

#### **Narrador**

Los textos narrados de esta obra son ideales para un narrador con intención de cuento mágico. Tal vez con la experiencia que hayan dado un buen número de años recorriendo los caminos de los pueblos y encuentros con espantos típicos de sus alrededores. Una descripción similar a Juan Peregrino puede encajar con este personaje.

#### **Gente del Pueblo de Monteverde**

Monteverde es el típico pueblo de la región andina colombiana. Rodeado de montañas y bosques, y con un hermoso riachuelo. Sus calles son estrechas y adoquinadas, y sus casas lucen flores en los balcones.

La gente del pueblo de Monteverde es humilde y trabajadora, pero con una gran amabilidad y costumbres muy arraigadas. Entre la gente del pueblo de Monteverde se encuentra el grupo de leñadores que acompaña a Tomasín en algunas de las escenas, las mujeres que coquetean con él al derrotar a Barrabás y el capataz de hacienda que accede a darle un empleo.

#### **Capataz de hacienda.**

El capataz de la hacienda es un hombre rudo y tosco. Está acostumbrado a tratar a sus trabajadores con dureza y a los foráneos con pocas palabras. Tiene un toldo en el pueblo en el cual busca reclutar trabajadores para que trabajen en la hacienda de su patrón.



## **Barrabás**

El autor del libro lo describe como un hombre alto, de piel morena, fuerte, burdo y cascarrabias; es el azote del pueblo. Igual que a su patrón, el capataz de la hacienda, no le gustan los extraños en el pueblo y decide hacérselo saber a Tomasín de inmediato.

## **El Duende**

El duende, está descrito por la mitología en Colombia como un espíritu pícaro y perverso que molestaba especialmente a las muchachas que tenían novio. También a los extraños que llegaban a vivir a los pueblos haciéndolos aburrir e irse a otro lugar. A veces es descrito como un niño muy encantador que ofrece flores, a veces como un joven y a veces como un hombre fornido y corpulento mal vestido. Del duende no hay una descripción física clara porque es uno de los espantos más escurridizos y solo se podría afirmar su presencia cuando se evidencian sus maldades típicas.

La característica principal del comportamiento de los duendes era esconder las cosas o cambiarlas de lugar, tirar piedras a las casas, hacer ruidos extraños, perseguir a los niños y a las mujeres, y hacer necedades molestas a los campesinos para que se marchen del lugar.

El célebre escritor antioqueño Tomás Carrasquilla (Santo Domingo, Nueva Granada 1858 – Medellín, Colombia 1940), los describe en su novela costumbrista “La Marquesa de Yolombó” de la siguiente manera:

(...) A esos vagabundos, tan ociosos, no les gusta que las gentes trabajen: esconden la aguja y el dedal, el azadón y la pala, los regatones y los cuchillos; esconden el mecedor y el molinillo, la mano de moler y el picador de la piedra. Y no se pueden descuidar, ni una noche, porque cuando se les mete molestar a una familia, no les vale ni cambio de domicilio; a donde

vaya, van ellos; en donde se demore, se plantan. Son como perros tras los amos<sup>7</sup>

En el libro de García Mejía, el duende se lleva las hachas de Tomásín y Peregrino del lugar donde siempre las guardan y luego las hace aparecer en una piedra en medio del río. Luego se hace pasar por un conejo que molesta a Tomásín mientras éste intenta trabajar talando con su hacha.

### **El Hojarasquín del monte**

Un ser híbrido abominable entre árbol y hombre, cubierto de bejucos y hojas secas, con mal carácter y estridentes rugidos es el centro de muchos relatos de campesinos colombianos.

El Hojarasquín del monte es un mito de la región de los andes que habla de un ser protector de los bosques tropicales que aparece cuando hay talas, quemas, caza y que se camufla entre el paisaje como un simple tronco seco con algo de musgo. Cuando su víctima no se percata, éste ataca por la espalda.

El historiador, folclorólogo y escritor Javier Ocampo López, expone en su libro *“Mitos y Leyendas de Antioquia la Grande”* una descripción muy clara de los rasgos que tradicionalmente se le atribuyen al Hojarasquín:

(...) Algunos campesinos lo han visto como un hombre-árbol en movimiento; otros como un monstruo, mitad asno hacia arriba y mitad hombre hacia abajo; o también aparece en figura de mono de tamaño gigante y siempre peludo y con mucho musgo y hojas secas. Algunos creen que es producto de las relaciones sexuales entre un hombre y una bestia<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> CARRASQUILLA, Tomás, “La Marquesa de Yolombo”, Edición Biblioteca Ayacucho y Adolfo Arango Montoya, Caracas, Venezuela, 1952, p. 117.

<sup>8</sup> OCAMPO LOPEZ, Javier, “Mitos y Leyendas de Antioquia la Grande” Plaza y Janés Editores Colombia, 2001, pp. 91-92.

Según Ocampo López, existen a nivel mundial otros mitos que podrían ser equivalentes a nuestro Hojarasquín. Entre los españoles musulmanes, en la región de Alhambra, Granada existe un mito llamado *El velludo*. Así mismo, entre los indios Guaraníes existe la creencia en El velludo de los montes, un monstruo con figura humana que mataba a los cazadores. Finalmente los Sátiros y Faunos de las mitologías Griega y Romana respectivamente, eran los guardianes de los montes y cuya aparición causaba terror y muerte a los caminantes de los bosques. Todos estos mitos tienen la similitud, según lo plantea Ocampo López en su libro, de representar el misterio y las fuerzas espirituales de los bosques.

### **La Madremonte**

La Madremonte es quizás el mito más importante de la región conocida como “Antioquia la grande”; no obstante, éste mito no es exclusivo de Colombia, pues es conocido en otros países como Argentina, Brasil y Paraguay, entre otros, con el nombre de La madre selva, La madre tierra, Fantasma del monte y Madre de los Cerros.

En la región occidental de Colombia se le atribuye el mandato total de los bosques, los montes, y las selvas así como de tener el control sobre los ríos, los vientos y las lluvias.

Javier Ocampo López, contiene en su libro *“Mitos y Leyendas de Antioquia la Grande”* una sección muy nutrida acerca del mito de la Madremonte. Allí describe sus raíces en Antioquia, su posible descendencia de mitos indígenas más antiguos y describe su concepción en otros países de América. En palabras de Ocampo Lopez: “Algunos la describen con ojos brotados, como de candela. Colmillos grandes como los de los saínos, con manos largas y una impresionante expresión de furia, siempre vestida con chamizos, hojas y bejucos”<sup>9</sup>.

La Madremonte es conocida por defender los bosques de los cazadores, aserradores y labradores que no respetan la tierra, hace perder a los extraños en

---

<sup>9</sup> *Ibíd*, p. 31.

sus bosques jugándoles una mala pasada y provocando tempestades e inundaciones cuando se ha desatado su furia. En el libro de García Mejía, la Madremonte, ejerciendo su condición de espanto, está al servicio de María Jeremías y roba a Tomasín su bebé recién nacido para comérselo. Este comportamiento es muy similar al anotado por Ocampo López en su libro, allí el expone que: “Los campesinos cuentan que la Madremonte hace perder a los niños en los campos, los conduce a zonas boscosas o rocallones y los esconde debajo de las cascadas” <sup>10</sup>.

Acerca de la Madremonte se ha especulado, escrito y relatado en grandes cantidades por toda la América indígena y campesina. Ha sido objeto de centenares de fábulas, cuentos, historias de tradición oral y representaciones de todo tipo que sin duda alguna aún nutren su mito. Sin embargo el mito conserva una unidad asombrosa aun recorriendo grandes territorios del continente. Citando de nuevo a Ocampo López, esta vez con una referencia hacia Tomás Carrasquilla, anota en su libro lo siguiente: “La Madremonte es un espíritu maligno que señoreaba los bosques, desorientaba o trastornaba a los que se aventuraban en sus laberintos y se le oía gritar en las profundidades del monte” <sup>11</sup>.

Así la describe el propio Carrasquilla en su novela *“La marquesa de Yolombó”*: “Aquí, la Madremonte, musgosa y putrefacta, que al bañarse en las cabeceras de los ríos, envenena sus aguas y ocasiona calenturas y tuntún, llagas y carate, ronchas y enconos. Tampoco tiene contra, la maldita” <sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> y <sup>11</sup> *Ibíd*, p.33.

<sup>12</sup> CARRASQUILLA, Tomás, 1952, p. 24.

## 4. Marco Teórico

*“La música es la aritmética de los sonidos,  
como la óptica es la geometría de la luz.”*

*Claude Debussy (1862-1918)*

En este marco teórico se explicarán los recursos de composición utilizados para la creación de la obra y el procesamiento de los elementos constitutivos de la música como melodía, armonía, ritmo y orquestación. El análisis de los recursos de composición se hará en el mismo orden en el que estos aparezcan en la obra.

### 4.1 Análisis de recursos de composición

Martha Hyde, reseña en su artículo *“Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth century”* como el compositor Igor Stravinsky, en su ópera *Oedipus Rex*, recurre literalmente a “lo que tenga al alcance de la mano” para la construcción de su música, procedimiento llamado, según el artista visual Kurt Schwitters, como *“Merzbild”*.

Buscando referenciar correctamente los usos estilísticos de otras épocas, Hyde expone procedimientos usados por Stravinsky a manera de imitación ecléctica:

Podemos llamar a este tipo de imitación como “ecléctica” o “explotativa”. Trata al pasado musical como una reserva de la cual se puede extraer a voluntad, y permite la brillante manipulación de lo antiguo y lo nuevo que creó las más indiscutibles obras maestras de la música de la primera parte del siglo XX<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> HYDE, Martha, “Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music”, *Music Theory Spectrum*, Vol 18, No.2 (Autumn, 1996), University of California Press – Journals + Digital Publishing en nombre de: Society for Music theory, p. 211.

En “Tomasín Bigotes,” se mezclan espontáneamente lenguajes armónicos como la libre consonancia y la disonancia. Además, se emplean diferentes técnicas de composición, tanto tradicionales como experimentales, entre las que se destacan el collage, alusiones a la teoría de los afectos, procedimientos modales, la representación de personajes por medio del *Leitmotiv*, el pandiatonicismo, el pantonalismo, la armonía por construcción cuártica, la construcción de escalas sintéticas, el dodecafonismo y el serialismo.

Así mismo, se emplean diversas técnicas de orquestación para lograr texturas que favorezcan, sobre todo, a la representación del texto y dar soporte a la narrativa.

En general, cualquier tipo de elemento constitutivo de la música, ya sea ritmo, melodía o armonía, será de uso libre siempre que responda estética y programáticamente, a la interpretación del texto.

#### **4.1.1 Intervalos Preferentes**

Para cada uno de los personajes hay cierta cantidad de intervalos de uso constante; en este análisis se denominarán como *intervalos preferentes*. Estos intervalos preferentes definen en gran medida el material musical de cada personaje, sin embargo, no son de uso exclusivo y pueden aparecer dentro del material de cualquier otro personaje.

La construcción interválica de cada personaje responde al uso de sus intervalos preferentes y es complementada con intervalos de otras clases.

Debido al carácter programático de la obra, estos intervalos se han designado a cada personaje, de manera similar a la ya conocida teoría de los afectos, ayudando así a establecer un carácter psicológico en cada caso. Estos intervalos pueden estar contenidos dentro de una escala, una serie, o ser usados libremente y a discreción durante la composición.

**Tomasín Bigotes:** Uso mayoritario de cuartas justas y segundas mayores, y uso de movimientos tríadicos en menor medida. Estos intervalos le dan el carácter noble y heroico que tiene el personaje.

**María Jeremías:** Uso mayoritario de cuartas aumentadas y segundas menores, y en menor grado, uso de segundas mayores y sextas menores y mayores. Estos intervalos ayudan a establecer su antagonismo al personaje principal, además de darle un carácter agresivo y misterioso.

**Juan Peregrino:** Uso de cuartas, quintas y octavas justas. Estos intervalos ayudan a establecer su personalidad tranquila y estable.

**Lucía Cantarín:** Uso de terceras y sextas, tanto mayores como menores. Estos intervalos ayudan a establecer su personalidad cariñosa y romántica.

#### **4.1.2 *Leitmotiv* y Alturas**

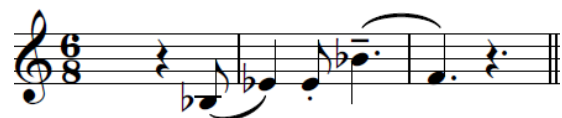
En la obra existen motivos pequeños que representan a los personajes y que pueden estar incluidos dentro de su material melódico vocal o simplemente aparecer como gestos melódicos instrumentales que figuran a su alrededor.

Por otra parte, en esta composición el empleo de la técnica de *Leitmotiv* se acerca más al concepto de *idea fija*, atribuido a Héctor Berlioz, ya que, además del uso de pequeños motivos melódicos que representan cada uno de los personajes, se busca referenciar a estos por medio de sus intervalos preferentes.

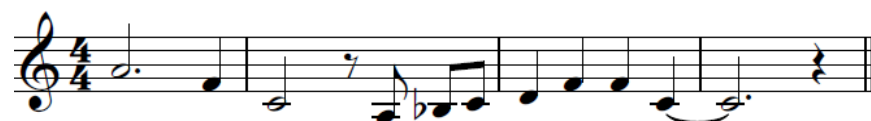
En general, los perfiles melódicos de cada personaje están diseñados en base a sus intervalos preferentes, funcionando como una idea fija que se ve modificada según la situación en la que se encuentre cada uno de ellos. Los saltos, las direcciones, las inversiones y la sucesión de los intervalos preferentes así como las notas de paso intermedias que constituyen el perfil melódico de cada personaje, se usan de manera libre y pensando en el soporte que puedan brindar a la narrativa de la obra.

## **Tomasín Bigotes**

Motivo melódico 1, construido principalmente con intervalos de cuartas justas.



Motivo melódico 2, construido principalmente con movimientos triádico.



## **María Jeremías**

Motivo melódico 1, perteneciente a la escala I (Ver pp. 26). Este motivo se verá transfigurado en repetidas ocasiones dentro de la obra.



Motivo armónico 1, constituido por dos acordes superpuestos, generados de cada una de las escalas de tonos enteros.



## **Juan Peregrino**

Motivo melódico número 1, construido principalmente con intervalos de octava y quinta.





El primer motivo melódico se amolda a cualquier material compositivo, variando sus alturas pero conservando su perfil melódico y articulación.

[illegible]

The bass line of 'The Rose Tree' is written on a single staff in bass clef. It consists of two measures. The first measure contains a half note G2, a half note F2, and a half note E2, all beamed together. The second measure contains a half note D2, a half note C2, and a half note B1, all beamed together. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 3/4.

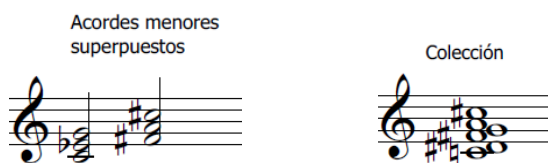
Para el personaje principal, Tomásín, se usa la construcción de acordes por intervalos de cuarta y segunda principalmente. Así describe este recurso el compositor y autor Vincent Persichetti: “Los compositores del siglo veinte utilizan la armonía de acordes por cuartas como la armonía de acordes por terceras de la

práctica Clásica y Romántica”<sup>14</sup>, sin embargo, el uso de acordes por terceras, la mezcla de modos y el uso de escalas pentáfonas hacen parte de su entorno. Además, dependiendo de la situación que Tomasín esté viviendo en la historia, se ve permeado por el material armónico de su antagonista, la bruja María Jeremías.

Por su parte, María Jeremías, es el personaje enigmático e indescifrable de la historia y se ve apoyado en un material armónico más complejo y elaborado. Su material armónico parte de una colección de notas que posteriormente genera un recurso escalístico y a su vez, una colección de escalas. Éste recurso se nombrará como grupo de *escalas generadas*. Persichetti explica este procedimiento de la siguiente manera:

(...) El libre emplazamiento de los grados de la escala dan por resultado la formación de escalas originales fuera de la esfera de los modos mayor y menor. Las escalas más originales están construidas por la sucesión de cualquier número de segundas mayores, menores y aumentadas en un orden cualquiera<sup>15</sup>.

En este caso, la colección de notas se logra tras la superposición de dos acordes menores a distancia de tritono, Do sostenido menor y Fa sostenido menor. Éstos generan una colección de 6 notas.

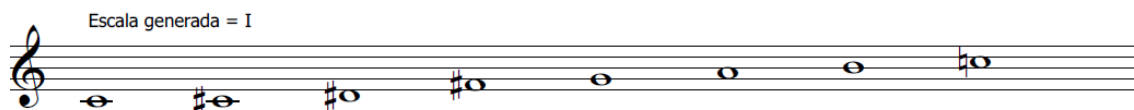


Esta colección puede completarse con una nota más y generar una escala de siete notas. Este acorde posee una construcción similar al denominado “Acorde Petrushka” usado por el compositor Igor Stravinsky en su ballet “Petrushka”.

<sup>14</sup> PERSICHETTI, Vincent, “Armonía del Siglo XX”, Madrid, Real Musical, 1985, p. 95.

<sup>15</sup> *Ibid*, p. 41.

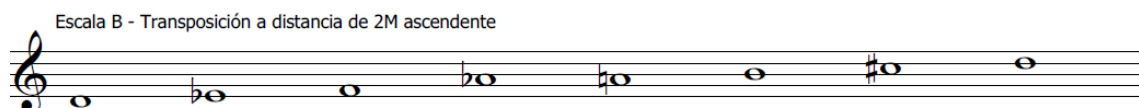
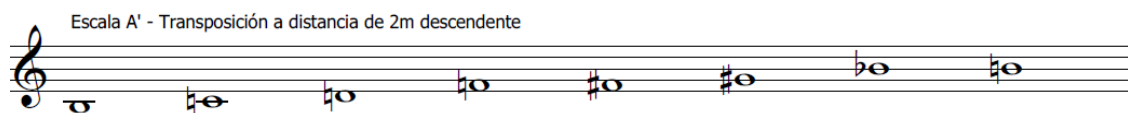
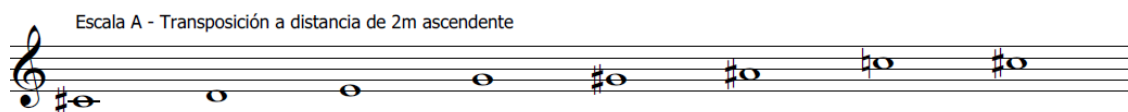
La nota escogida para completar la escala es una séptima mayor a partir de la nota raíz, es decir, la raíz del primer acorde.

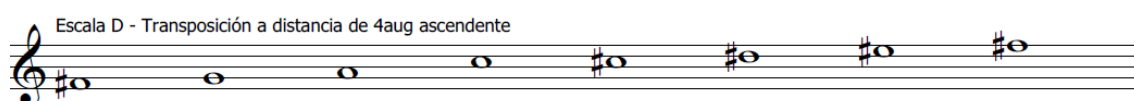
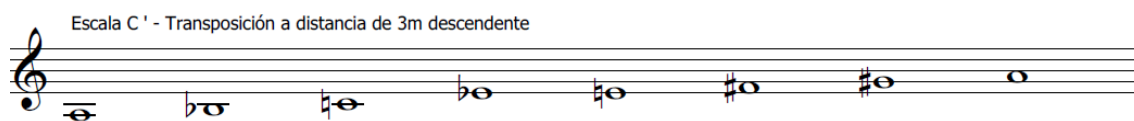
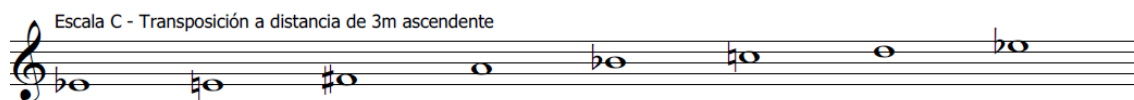
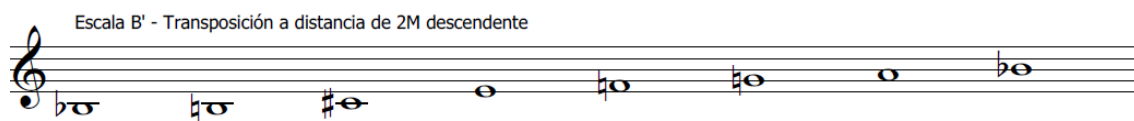


Esta escala presenta una construcción interválica interna de 2m, 2M, 3m, 2m, 2M, 2M, 2m.

Basadas en la calidad y la cualidad de los intervalos generados por esta escala, se generan sus transposiciones. Ciertamente no son las únicas transposiciones posibles, pero serán las utilizadas para guardar coherencia teórica con la interválica interior.

A partir de este momento se nombrarán como: I, a la escala inicial, de la cual se derivó el proceso; A y A' a las escalas transpuestas a una distancia de segunda menor de manera ascendente y descendente; B y B' a las escalas transpuestas a una distancia de segunda mayor de manera ascendente y descendente; C y C' a las escalas transpuestas a una distancia de tercera menor de manera ascendente y descendente; y D a la escala transpuesta a distancia de tritono.





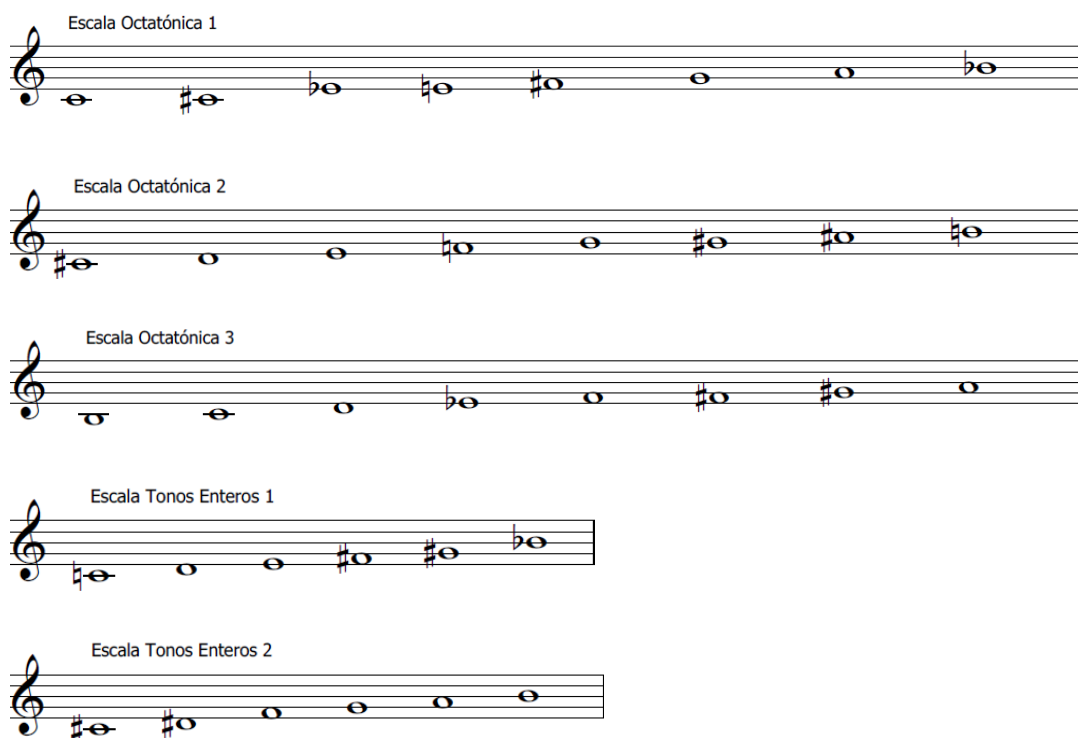
Cualquier agrupación vertical de estas escalas podrá ser usada como acorde dentro de la armonización de un pasaje.

De manera general, estas colecciones permean cualquier situación en la que María Jeremías esté presente o en la que la atmosfera que se viva dependa de su efecto; por esto, pueden ser usadas aunque este personaje no esté en escena. La primera aparición concreta de este material ocurre en la segunda escena del primer acto; allí, Tomasín se encuentra de nuevo con María Jeremías, quien está completamente decidida a hechizarlo.

Es importante anotar que estas colecciones suelen cambiar rápidamente en medio del desarrollo de una frase y de manera arbitraria; teniendo como única premisa compositiva, la intuición en la construcción de un perfil melódico adecuado para apoyar la narrativa de la historia.

Cuando estas colecciones escalísticas son usadas de manera melódica, se usa libremente cualquier grado de la colección; sin embargo, cuando son usadas de manera armónica, se concentra en mayor medida en el uso de las tríadas que conforman la estructura originaria de la colección, dejando las notas complementarias y acordes generados para ser usados con la intención de ornamentar.

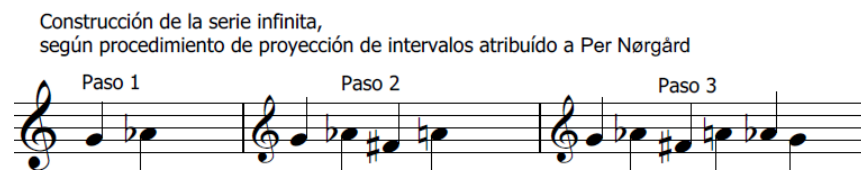
La personalidad multifacética de María Jeremías sugiere el uso de herramientas variadas. Por esto y dependiendo de su situación en la historia, la utilización de las escalas octatónicas construidas por tonos y semitonos consecutivos y la escala de tonos enteros, juegan un papel importante en su acompañamiento y perfil melódico.



La desorientación auditiva que se busca con el uso de escalas de tonos enteros, especialmente en las escenas donde Tomásín es víctima del hechizo que produce María Jeremías, se complementa con el uso de series construidas a partir de la proyección de intervalos o *series infinitas*; también así llamadas por el compositor danés Per Nørgård, a quien se atribuye este procedimiento.

El musicólogo, compositor y autor danés Jørgen Mortensen, describe en una de sus publicaciones web llamada “Indhold”, cómo funcionan los procedimientos de Nørgård. Aquí se ejemplifica en tres pasos, cómo se desarrolla la proyección de intervalos.

Para seguir la construcción de la serie de manera sencilla, las notas generadas se dividirán en 2 voces, una voz superior, o primera voz y una voz inferior, o segunda voz.



Paso 1.

Escoger el intervalo a proyectar, en este caso es una segunda menor (G - A  $\flat$ )

Paso 2.

Invertir el primer intervalo ( 2m, G - A  $\flat$  ) en la primera voz (G – F $\sharp$ ) y luego ubicarlo en la segunda sin invertirlo, ( A  $\flat$  - A  $\natural$ ).

Paso 3.

Invertir el segundo intervalo, (2M, A  $\flat$  - F $\sharp$ ) en la primera voz (F $\sharp$  - A  $\flat$ ) y luego reproducirlo en la segunda voz sin invertirlo, (A  $\natural$  - G).

En palabras de Mortensen:

El intervalo entre estas dos notas iniciales, Sol - La bemol; es de un semitono ascendente (+1) y se proyecta dos veces: primero se refleja de manera invertida en el nivel "superior" del sistema (pasa de Sol a Fa sostenido); y luego de manera no invertida en el nivel "inferior" del sistema (pasa de La bemol a La natural). Esto, a su vez, produce dos nuevas notas: Fa sostenido y La.

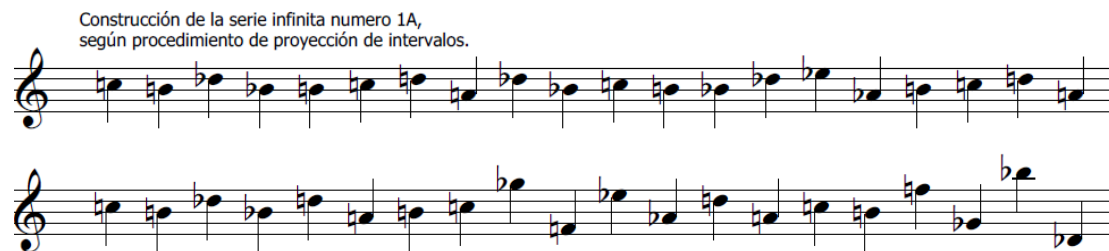
El siguiente intervalo es La bemol - Fa sostenido; dos semitonos hacia abajo y se proyecta nuevamente dos veces: primero se refleja de manera invertida en el nivel "superior" del sistema y luego de manera no invertida en el nivel "inferior" del sistema. Esto produce las notas La bemol y Sol, respectivamente.

Cuando el intervalo siguiente, Fa sostenido - La (+3), se proyecta, se obtienen las notas Fa y Si bemol. Así continúa el proceso <sup>16</sup>.

Así, guardando una lógica coherente con el material dispuesto para María Jeremías, las series infinitas que se usan son construidas a partir de sus intervalos preferentes: segundas mayor, menor y tritono.

Debido a la extensión de los pasajes en los que la serie es utilizada, se realiza la proyección de intervalos hasta alcanzar las primeras cuarenta notas resultantes de este proceso; en caso de necesitar más de las primeras cuarenta, se amplía la serie para el caso específico. En estas construcciones no se emplea la división de voces utilizada para el ejemplo.

#### Serie 1, intervalo: Segunda Menor



Construcción de la serie infinita numero 1B,  
según procedimiento de proyección de intervalos.



## Serie 2, intervalo: Segunda Mayor

Construcción de la serie infinita numero 2A,  
según procedimiento de proyección de intervalos.



Construcción de la serie infinita numero 2B,  
según procedimiento de proyección de intervalos.



Si bien el intervalo de tritono no proporciona una proyección de intervalos variada, el interés con el que se usa esta serie es puramente efectista, pues ayuda a generar una especie de hipnotismo que potencializa las atmosferas. Por otro lado, debido a la amplitud de su registro, genera un efecto puntillista en la orquestación.

## Serie 3, intervalo: Tritono

Construcción de la serie infinita numero 3A,  
según procedimiento de proyección de intervalos.







Construcción de la serie infinita numero 3B,  
según procedimiento de proyección de intervalos.



El uso de las series infinitas está, en la mayoría de los casos, destinado a usarse en el piano y el Glockenspiel como un recurso intensificador de la sensación de magia e irrealidad que genera María Jeremías.

Finalmente, el material armónico del personaje de María Jeremías recurre a herramientas serialistas hacia el final de la obra.

Como se ha explicado anteriormente, los intervalos preferentes del personaje de María Jeremías son 2m, 2M y 4Aug; por tanto, la serie dodecafónica es construida con especial énfasis en éstos. Por otro lado, la utilización del principio de combinatoriedad hexacordal, planteado por el compositor estadounidense Milton Babbitt, garantiza un alto grado de variedad de alturas en poco tiempo. La serie original se construye con ayuda de este principio.

El hexacordio (Bb - B - A - D# - C# - C ) – (Set: 6-2 en nomenclatura de Allan Forte) tiene una construcción interválica simétrica distribuida de la siguiente manera: (2m, 2M, 4+, 2M, 2m) y responde a la intención de usar los intervalos preferentes atribuidos al personaje. Siguiendo el principio de combinatoriedad hexacordal, el complemento para este hexacordio se encuentra a través de su inversión T(4)I; dando como resultado el hexacordio (F - E - D - G# - F# - G), con construcción interválica interna distribuida de manera idéntica al inicial, (2m, 2M, 4+, 2M, 2m).

<b>Bb - B - A - D# - C# - C</b>	<b>F - E - D - G# - F# - G.</b>
<b>2m 2M 4+. 2M. 2m. 4j</b>	<b>2m. 2M. 4+. 2M. 2m.</b>

**Serie:** 10 - 11 - 9 - 3 - 1 - 0 - 5 - 4 - 2 - 8 - 6 - 7

A partir de la serie establecida, se genera la siguiente matriz. (Ver pp. 34.)

Es necesario anotar que para la construcción de las frases musicales y sus respectivos acompañamientos, la secuencia de aparición de las notas no responde al dodecafonismo estricto, ya que una altura puede reaparecer nuevamente sin necesidad de que todas las otras alturas de la serie hayan aparecido.

	I <sub>10</sub>	I <sub>11</sub>	I <sub>9</sub>	I <sub>3</sub>	I <sub>1</sub>	I <sub>0</sub>	I <sub>5</sub>	I <sub>4</sub>	I <sub>2</sub>	I <sub>8</sub>	I <sub>6</sub>	I <sub>7</sub>	
P <sub>10</sub>	10	11	9	3	1	0	5	4	2	8	6	7	R <sub>10</sub>
P <sub>9</sub>	9	10	8	2	0	11	4	3	1	7	5	6	R <sub>9</sub>
P <sub>11</sub>	11	0	10	4	2	1	6	5	3	9	7	8	R <sub>11</sub>
P <sub>5</sub>	5	6	4	10	8	7	0	11	9	3	1	2	R <sub>5</sub>
P <sub>7</sub>	7	8	6	0	10	9	2	1	11	5	3	4	R <sub>7</sub>
P <sub>8</sub>	8	9	7	1	11	10	3	2	0	6	4	5	R <sub>8</sub>
P <sub>3</sub>	3	4	2	8	6	5	10	9	7	1	11	0	R <sub>3</sub>
P <sub>4</sub>	4	5	3	9	7	6	11	10	8	2	0	1	R <sub>4</sub>
P <sub>6</sub>	6	7	5	11	9	8	1	0	10	4	2	3	R <sub>6</sub>
P <sub>0</sub>	0	1	11	5	3	2	7	6	4	10	8	9	R <sub>0</sub>
P <sub>2</sub>	2	3	1	7	5	4	9	8	6	0	10	11	R <sub>2</sub>
P <sub>1</sub>	1	2	0	6	4	3	8	7	5	11	9	10	R <sub>1</sub>
	RI <sub>10</sub>	RI <sub>11</sub>	RI <sub>9</sub>	RI <sub>3</sub>	RI <sub>1</sub>	RI <sub>0</sub>	RI <sub>5</sub>	RI <sub>4</sub>	RI <sub>2</sub>	RI <sub>8</sub>	RI <sub>6</sub>	RI <sub>7</sub>	

	I <sub>10</sub>	I <sub>11</sub>	I <sub>9</sub>	I <sub>3</sub>	I <sub>1</sub>	I <sub>0</sub>	I <sub>5</sub>	I <sub>4</sub>	I <sub>2</sub>	I <sub>8</sub>	I <sub>6</sub>	I <sub>7</sub>	
P <sub>10</sub>	A#	B	A	D#	C#	C	F	E	D	G#	F#	G	R <sub>10</sub>
P <sub>9</sub>	A	A#	G#	D	C	B	E	D#	C#	G	F	F#	R <sub>9</sub>
P <sub>11</sub>	B	C	A#	E	D	C#	F#	F	D#	A	G	G#	R <sub>11</sub>
P <sub>5</sub>	F	F#	E	A#	G#	G	C	B	A	D#	C#	D	R <sub>5</sub>
P <sub>7</sub>	G	G#	F#	C	A#	A	D	C#	B	F	D#	E	R <sub>7</sub>
P <sub>8</sub>	G#	A	G	C#	B	A#	D#	D	C	F#	E	F	R <sub>8</sub>
P <sub>3</sub>	D#	E	D	G#	F#	F	A#	A	G	C#	B	C	R <sub>3</sub>
P <sub>4</sub>	E	F	D#	A	G	F#	B	A#	G#	D	C	C#	R <sub>4</sub>
P <sub>6</sub>	F#	G	F	B	A	G#	C#	C	A#	E	D	D#	R <sub>6</sub>
P <sub>0</sub>	C	C#	B	F	D#	D	G	F#	E	A#	G#	A	R <sub>0</sub>
P <sub>2</sub>	D	D#	C#	G	F	E	A	G#	F#	C	A#	B	R <sub>2</sub>
P <sub>1</sub>	C#	D	C	F#	E	D#	G#	G	F	B	A	A#	R <sub>1</sub>
	RI <sub>10</sub>	RI <sub>11</sub>	RI <sub>9</sub>	RI <sub>3</sub>	RI <sub>1</sub>	RI <sub>0</sub>	RI <sub>5</sub>	RI <sub>4</sub>	RI <sub>2</sub>	RI <sub>8</sub>	RI <sub>6</sub>	RI <sub>7</sub>	

Para Juan Peregrino, el uso armónico recurre principalmente a la modalidad. Ésta se presenta a manera de mezcla libre de modos y uso libre de préstamos modales de acordes.

En general, la complejidad armónica de la obra, entendida como el grado de disonancia y densidad colorística presente en el uso armónico, va avanzando progresivamente a la par que la trama de la historia se va acercando a su nudo. Así mismo, regresa finalmente a su luminosidad y transparencia inicial cuando la obra literaria se resuelve.

Por último, es importante anotar que las armonías que suceden durante las intervenciones del narrador son libres, responden a cualquier material temático de la obra y cumplen la función de generar una atmósfera propicia para la inteligibilidad de la obra.

#### 4.1.4 Ritmo

En general, la escogencia de subdivisiones y valores rítmicos de la obra tiene como base el acento prosódico de la palabra, buscando su correcta acomodación rítmica en la melodía y dando prioridad a los acentos propios de las frases literarias. Por otro lado, cada personaje tiene una leve característica recurrente en sus valores rítmicos.

Juan Peregrino:

*mf*

Mi - ra, To - ma sín. ¡Que her - mo - sa can - ti - dad de pe - ces!

Lucía Cantarín:

*f* *mf*

¿Dón - de es - tás hi - jo mí - o?

Por otra parte, las variaciones de intensidad en el desarrollo del libreto, sugieren diferentes relaciones de velocidad en la interpretación de la música; por esto, son comunes los cambios de métrica y de tempo, que en su mayoría son diseñados siguiendo el principio de modulación métrica; principio atribuido al compositor estadounidense Elliott Carter.

The image shows a musical score snippet with five staves labeled Fltn., Fl., Ob., Cl., and Fag. Above the first staff, there are two tempo markings:  $(\text{♩} = 75)$  and  $\text{♩} = 112$ . The first staff (Fltn.) has a measure number 58. The score shows a transition from a slower tempo to a faster one at measure 58. The dynamics *ff* and *f* are indicated.

La ecuación matemática que se usa para relacionar las modulaciones métricas es la siguiente:

$$\frac{\text{Nuevo Tempo}}{\text{Tempo anterior}} = \frac{\text{Número de ataques en pulso pivote en nuevo tempo}}{\text{Número de ataques en pulso pivote en tempo anterior}} \quad 17$$

Este procedimiento se ejemplifica, entre otros, con el cambio de *tempo* que ocurre en la segunda escena del segundo acto, exactamente entre los compases 58 y 59. En este caso, el tempo anterior (compás 58) es, pulso de negra = 75 ppm y la situación hacia la que se dirige la historia requiere un tempo más rápido, así que para lograr una transición orgánica, se emplea la ecuación de la siguiente manera.

<sup>17</sup> "Metric modulation", Consulta en *Wikipedia, The Free Encyclopedia*.

Url: [http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Metric\\_modulation&oldid=519824051](http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Metric_modulation&oldid=519824051); Fecha de consulta: Octubre 25 de 2012.

WINOLD, Allen, "Rhythm in Twentieth-Century Music" en "*Aspects of Twentieth-Century Music*", editado por Gary Wittlich, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1975, p. 213.

$$\frac{X}{75} = \frac{3}{2}$$

$$\frac{X}{75} = \frac{3}{2} \cdot 75$$

$$X = 112$$

X representa el valor resultante que se está buscando, 3 representa el número de ataques que deben ocurrir en un pulso del tempo anterior y 2 representa el número de ataques que deben ocurrir en un pulso del nuevo tempo; así se obtiene como resultante un nuevo valor de tempo.

Por lo anterior, el tempo que tenía por medida negra = 75 bpm, subdivide sus pulsos en valores ternarios, en este caso tresillos de corchea; agrupa estos ataques de dos en dos y genera una nueva relación de pulso; un nuevo tempo, negra = 112 bpm.

Esta operación sirve para modular a tempos más rápidos, para modular a tempos más lentos, se realiza la operación inversa.

#### **4.1.5 Orquestación**

El formato instrumental de la obra está pensado para un ensamble de cámara, con la intención de generar soporte armónico a los cantantes y atmosferas sonoras que sustenten la narrativa de la historia

La cantidad de instrumentos usados por familia hace que el color de la obra no sea completamente orquestal pero que guarde algo de la sensación sonora producida por una orquesta completa. Aunque las funciones que cumplen los instrumentos serán observadas con mayor detenimiento en el análisis de recursos, a continuación se hace una pequeña explicación de su uso en la obra.

Las maderas y los bronce cumplen funciones mixtas. Presentan sonoridades y gestos propios de la escritura de cámara, pero también buscan formar texturas similares a las de la escritura para orquesta.

Las cuerdas, debido a su número de integrantes, están más orientadas hacia la escritura orquestal. Su escritura sustenta en la mayoría de los casos, los acordes designados para el acompañamiento. Cabe anotar la intencionalidad de reducir la potencia del grupo por medio del uso extensivo del *divisi*.

La percusión realiza apoyos rítmicos, apoyos dinámicos y gestos de ornamentación.

El piano cumple funciones mixtas. Apoya las cuerdas en la armonía y complementa los gestos ornamentales de la percusión. Su escritura se presenta tanto pianística, como a manera de imitación de los gestos de un arpa.

Durante el desarrollo de la pieza, se utilizan técnicas variadas como homofonía, heterofonía, doblajes, puntillismo, y técnicas instrumentales extendidas en algunos instrumentos.

Para una descripción completa de los recursos de escritura, es necesario referirse al glosario de convenciones anexo al final de este trabajo y en la partitura orquestal

## **4.2 Análisis de la obra**

Para efectos de claridad y fácil referencia al explicar los procedimientos usados durante la composición de la obra, se utilizará la nomenclatura dada al material pre-compositivo presentada anteriormente.

La partitura orquestal que se suministra se encuentra sin transposición.

Es importante anotar que los ejemplos visuales insertos entre párrafos, corresponden a porciones extraídas de la partitura orquestal y no a secciones

completas, obviando en la mayoría de los casos algunos doblajes en la instrumentación y mostrando solo el material que demuestra considerablemente el procedimiento descrito.

Para una referencia visual completa de los pasajes, es necesario dirigirse a la partitura orquestal.

#### **4.2.1 Primer acto**

##### **4.2.1.1 Introducción**

Esta es la introducción de la obra. Musicalmente recurre a un collage de elementos que serán presentados posteriormente a través del discurrir de las escenas. El narrador introduce al personaje principal y dirige la atención del público hacia la primera escena.

##### **4.2.1.2 Primera escena: Tomasín, el conquistador enamorado**

Esta escena inicia luego de la introducción. Tomasín entra en escena y se dirige a la gente del pueblo. Se presenta como un héroe montañero y se enamora de una de las mujeres del pueblo.

###### **4.2.1.2.1 *Leitmotiv* y alturas.**

Inicialmente, la organización de alturas de la primera escena, responde a una superposición de cuartas perfectas. La ubicación de cada nota del ensamble se deriva de la ubicación de las notas de la melodía del personaje principal. El compás número 49, tiene una organización que se deriva, según la superposición de cuartas perfectas a partir del La bemol que se presenta en la voz, hacia arriba y hacia abajo respectivamente. De esta manera, la nota siguiente en orden ascendente será un Re bemol, tocada por la viola y el clarinete; en ese orden la nota siguiente será un Sol bemol, tocada por la viola y el oboe.



Los instrumentos de registro superiores como los violines, la flauta y el flautín, hacen un pasaje escalístico que impulsa hacia el acento prosódico del texto en la entrada del cantante. Los instrumentos de registros graves, tocan notas que en este caso apoyan la nota de la voz.

Voz

**Ligero** ♩ = 110

Tomásín: *f* Mon - te -

Violin I

*div.*  
*ff mf*

Violin II

*div.*  
*ff mf*

Viola

*div.*  
*ff mf*

Violonchelo

*ff mf*

Contrabajo

*ff mf*

unis.

*p*

Hasta el compás 67, el tratamiento armónico y de alturas continúa como lo anteriormente explicado. La conformaciones de cuartas justas se derivan de la libertad con que se mueva la voz del personaje principal, quien es finalmente el que dicta la nota de origen de la sucesión de cuartas.

El procedimiento por cuartas, se ve interrumpido en su integridad por los trinos y trémolos que se ejecuten en los instrumentos de registro superior, flautas y violines. Éstos están ejecutados a intervalos de segunda mayor y siempre comprometen alturas que ya se hayan presentado en la sucesión de cuartas justas en niveles inferiores.

Como ejemplo de este procedimiento, el compás número 50. Allí se presenta una estructura derivada desde el Re bemol de la voz; al continuar la secuencia las alturas resultantes son Sol bemol, Do bemol/Si natural, Mi natural, La natural, Re

natural, Sol natural, Do natural, etc. Por tanto, si la nota principal del violín número 2 es un La Natural, su trino a distancia de segunda mayor, sólo podrá ser posible con la nota Si natural, que ya se ha presentado dos niveles abajo. Mismo caso es el del violín II, cuya nota principal es un Re natural, su trino a distancia de segunda mayor sólo podrá ser posible con la nota Mi natural, que ya se ha presentado dos niveles abajo respectivamente. Igual en el caso de las flautas.

Iniciando en los compases 51, 55 y 59, maderas y bronce responden de nuevo a la superposición de cuartas justas teniendo la nota actual o última de la voz como nota generadora de la secuencia.

The image shows a musical score for measures 55, 59, and 63. The score is written for a woodwind and brass ensemble. The instruments are Fltn. (Flute), Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Fag. (Bassoon), Trmp. (Trumpet), Tpt. (Trumpet), and Tbn. (Tuba). The time signature is 9/8. The score is divided into three systems corresponding to measures 55, 59, and 63. In measures 55 and 59, the woodwinds and brass play sixteenth-note patterns with dynamic markings p (piano) and f (forte). In measure 63, the patterns continue with a crescendo instruction: "(hacer el sonido progresivamente mas brillante)".

En los compases 61 y 62, la secuencia permite la introducción del intervalo de cuarta aumentada, usado como generador de tensión entre el tejido de cuartas perfectas anteriormente logrado.

A partir del compás 63, el tejido adquiere más libertad, la entrada del piano y el Glockenspiel proponen gestos que abandonan la continuidad de cuartas y

funciona como puente entre el concepto armónico que se ha trabajado y el concepto armónico siguiente.

A partir de este momento las intervenciones de Tomásín suelen gravitar de manera tácita alrededor de la escala de Fa mayor con acompañamientos basados en préstamos modales, según lo sugiera el perfil melódico.

65 15

Voz

He - me\_a - qí soy To - ma -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*pp* *mf* *f* *mf*

Este procedimiento armónico se emplea hasta el compás 103. El material armónico se compone de construcciones triádicas tonales, que progresan a través de préstamos modales según lo sugiera el contorno melódico del personaje principal; además de reminiscencias de las construcciones cuárticas anteriores y la inclusión de tríadas aumentadas como generadores de tensión.

En los compases 71 y 73, sobre las relaciones modales que se dan entre los acordes, los violines presentan una secuencia pentáfona que se ajusta a ambos. Fa, Sol, Si bemol, Do y Re; forman una colección de 5 sonidos que se superponen a las tríadas de Fa mayor y Si bemol mayor respectivamente.

70

Fltn. *f* *p*

Fl. *f* *p*

Ob. *mf* *f*

Cl. *f*

Fag. *mf* *f*

Trmp. *pp* *mf* *f*

Tpt. *mf* *f*

Tbn. *pp* *mf* *f*

Timb. *mf* *f*

Tri. *f*

Plat. *f*

W. ch. *f*

Glock. *mf* *f*

Pno. *f*

Voz. *f* *mf* *ff*  
 sin Bi - go - tes. | A - bro ca - mi - nos, des-cua-jo mon - tes!

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Del compás 99 y al 111, el tratamiento armónico usado hasta ahora se interrumpe y aparece por primera vez la escala octatónica, que se combina nuevamente con Mi bemol mayor y con las escalas de tonos enteros 1 y 2, también en su primera aparición en la escena. A esto se le suma la aparición del motivo melódico de María Jeremías (ver partitura orquestal).

21

97

Fltn. *f* *pp* < *mf*

Fl. *f* *ppp* < *mf* *pp* < *mf* *pp* < *mf*

Ob. *f* *ppp* < *mf* *mf* *pp* < *mf*

Cl. *ppp* < *mf* *pp* < *mf* *pp* < *mf*

Fag. *ppp* < *mf* *pp* < *mf* *pp* < *mf*

Glock. *p*

Pno. *p* *p*

Voz *p* *ff* *pp* *f* *pp*

¡Le - van - to pro - gre - so! En-fren-to sus te - rro - res y con sus mu - je - res

Vln. I unis. *f* *ppp* *mf* *ppp*

Vln. II *f* *ppp* *mf* *ppp*

Vla. *f* *ppp* *mf* *ppp*

Vc. *f* *mf*

Cb. *f* *f*

div. punta d' arco

pizz.

Después de esta interrupción armónica, las intervenciones de Tomásín gravitan alrededor de la escala de Mi bemol Mayor con préstamos modales hacia otros acordes de acompañamiento.

129

Fl. *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf*

Ob. *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf*

Cl. *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

Fag. *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

Glock. *mf*

Voz *mf* *ff*  
 Es - cú - che - me, buen pa - trón. No hay na - da que yo se - pa ha

Vln. I *pizz.* *mf*

Vln. II *pizz.* *mf*

Vla. *pizz.* *mf*

Vc. *pizz.* *mf*

Cb. *f*

A partir del compás 139, inicia una sección actuada. Partiendo de un soporte armónico en Mi bemol Mayor, Tomásín pide empleo al capataz de una hacienda, este lo rechaza y luego se enfrenta a Barrabás, al que termina por vencer.

Del compás 146 al 152 se recurre a la escala I combinada con apariciones de la armonía en Mi bemol mayor; luego, del el 153 al 162, se mezcla la construcción cuartica inicial con la gravitación sobre la escala de Mi bemol mayor.

En el compás 166 entra Barrabás, quien busca intimidar a Tomasín. La armonía en este punto se construye sobre la escala C.

Luego, a partir del compás 180, ocurre el enfrentamiento con Barrabás. Construido sobre la escala octatónica 1, se mezclan disonancias y consonancias correspondientes a Tomasín.

35

177

Fltn. *f*

Fl. *f*

Cl. *f*

Trmp. *senza sord. molto cresc.*

Tpt. *senza sord. molto cresc.*

Tbn. *senza sord. molto cresc.*

Timb. *f pp* *molto cresc.* *pp* *fff* *(Ejecutar muy fuerte los acentos)* *p* *fff*

Voz

Barrabás (Hablando con mucha furia):

Inicia enfrentamiento entre Tomasín y Barrabás

¡Vas a tener que respetarme, vos, o de lo contrario te vuelvo hilachas!

Vln. I *ord.* *p* *f* *p* *f*

Vln. II *ord.* *p* *f* *p* *f*

Vla. *ord.* *(Ejecutar muy fuerte los acentos y mezzo forte las demás notas)* *mf*

Vc. *arco* *pizz.* *arco* *(Ejecutar muy fuerte los acentos y mezzo forte las demás notas)* *mf*

Cb. *arco* *pizz.* *arco* *(Ejecutar muy fuerte los acentos y mezzo forte las demás notas)* *mf*

El enfrentamiento con Barrabás termina en el compás 200, allí la armonía retorna a mezclas modales, armonía cuártica y disonancias producidas por tonos enteros hasta llegar finalmente al compás 220. A partir de allí las armonías sólo recurren a préstamos modales y modulaciones por relación de segundas mayores y terceras mayores.

229

Fl.

Cl.

Timp.

Tbn.

Pno.

Voz

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

tra - ba - jar pe-ro el a-mor no me es es - qui - vo y en tu be - llo jar-dín,

En el compás 239, después de coquetear con las mujeres del pueblo, Tomasín fija su mirada en Lucía Cantarín. Este cortejo desemboca en un dueto con formato de pregunta respuesta para finalizar la escena.



Gravitando inicialmente sobre Fa mayor, Lucía y Tomásín se acercan. Ella tararea suavemente y a manera de coqueteo, la melodía que ha hecho reconocible a Tomásín. En esta ocasión la melodía se ve suavizada por un acompañamiento sutil del corno.

245

Fl. *pp*

Cl. *pp*

Fag.

Trmp. *pp* (Tocar con color opaco, no brillante) *mf* *mp*

Glock.

Pno. *pp*

Voz *mf*  
Lucía Cantarín (Tarareando con coquetería):  
Hum Ta-ra-ra - ra - ra - ra

Vln. I *pp* unis. *p*

Vln. II *pp* unis. *p*

Vla. *pp* *p*

Vc. *pp* *p*

Cb. *pp* *p*

El dueto propiamente inicia en el compás 252, sobre la armonía de Mi mayor que se combina con La bemol mayor acompañando la dirección de la melodía.

En el compás 272 Tomásín responde a Lucía. Está enamorado y deja de lado su perfil de armonías cuárticas para mostrar un lado más cariñoso y cercano a Lucía.

Su uso armónico recurre a los préstamos modales por terceras, iniciando en Si bemol mayor y yendo hacia re bemol mayor. En el compás 274 regresa a Si bemol mayor y progresa hacia Sol bemol mayor.

En el compás 279, aparecen algunas reminiscencias de su trasegar en la escena. Termina su línea en el compás 286 en La bemol mayor, a distancia de segunda mayor de donde inició.

274

Fltn.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Trmp.

Voz

y mi for-tu-na ha si-do in-fi-ni-ta. En-con-tré un buen tra-ba-jo y a la mu-jer más bo-ni-

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Lucía responde a Tomás a partir del compás 289. Inicia su intervención en Sol mayor y progresa hacia Si mayor en el compás 292. Regresa a Sol mayor en el segundo tiempo del compás 248 para progresar esta vez a Si bemol mayor en el compás 295.

289  
Lucía Cantarín:

Voz  
Di - me, ga - lan - te jor - na - le - ro ¿Es - tás dis - pues - to a dar - me a - mor e

Vln. I  
p < mf > p

Vln. II  
p < mf > p

Vla.  
p < mf > p

Vc.  
p < mf > p

Cb.  
p < mf > p

Regresa a Sol mayor en el segundo tiempo del compás 297, progresa a Mi bemol mayor en el segundo tiempo del compás 299 y regresa finalmente a sol mayor.

294

Voz  
ter - no? ¿Aún ro - dea - do de las mu - je - res más be - llas, es - tás dis pues - to a ser

Vln. I  
p pizz. arco

Vln. II  
p pizz. arco

Vla.  
p pizz. arco

Vc.  
p pizz. arco

Cb.  
p pizz. arco

Tomasín inicia su última línea de esta escena en el compás 310. Su uso armónico comienza sobre Mi bemol mayor, al que ha progresado desde Sol mayor por relación de tercera.

308

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Pno.

Ped.

Voz

Tomasín:

U - na ca - si - ta y u - na es -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

A partir del compás 329, se inicia el final de la escena. Se presenta recurrentemente el *Leitmotiv* de Tomasín, armonizado con notas de ornamentación colorística orbitando sobre Fa mayor. En el compás 341 hay un cambio de tempo que busca preparar la entrada de la segunda escena.

#### 4.2.1.2.2 Armonía

El uso armónico en la primera escena de la obra, acude a un recurso muy valorado en el Siglo XX, la construcción de acordes por intervalos de cuarta.

Los acordes se construyen por medio de superposición de intervalos de cuarta justa, hacia arriba y hacia abajo, a partir de la nota hacia la que se dirige el perfil melódico del cantante en cada momento dado, como si fuera la fundamental de cada progresión armónica. Su inversión ayuda a prevenir la monotonía y romper la uniformidad de los intervalos.

Este uso armónico permite un acompañamiento sólido y colorido a las intervenciones de Tomásín, afirmando su personalidad heroica y desafiante en el buen sentido de la palabra.

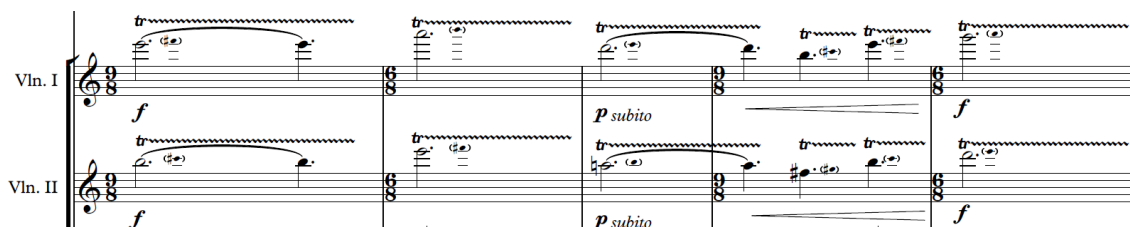
En el ejemplo presentado a partir del compás 57, se muestra a Tomásín iniciando su canto en La bemol, nota que comparte con el violonchelo. La superposición de cuartas justas se despliega a partir de esta nota y varía, conservando su estructura, con cada cambio de altura que proponga la voz.

The image displays a musical score for a vocal solo and a string ensemble. The vocal line (Voz) begins at measure 55 with a fortissimo (ff) dynamic, singing the word "de!". The instrumental parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb.) provide harmonic support, primarily using fortissimo (f) dynamics. The score illustrates the construction of chords through the superposition of perfect fourths, a technique characteristic of 20th-century harmonic language. The vocal melody is supported by the string ensemble, with dynamics like *p subito* (piano subito) and *ff* (fortissimo) indicating changes in volume and intensity. The key signature is one flat (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 8/8.

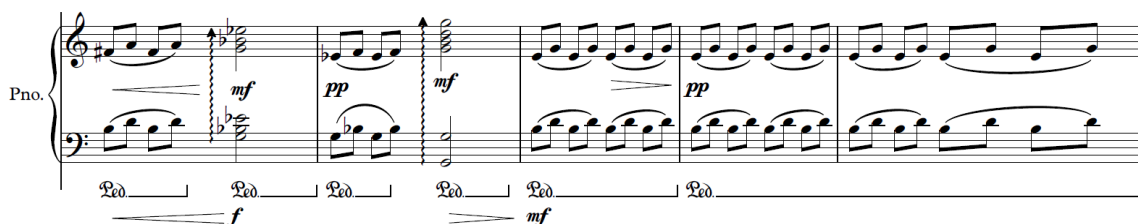
Por otro lado, se suman a la mezcla de acordes cuárticos, el uso de notas de vecindad a los grados de la construcción de dichos acordes; es decir, tomando

como ejemplo un acorde construido sobre Fa y que tiene como grados de construcción Fa, Si bemol y Mi Bemol, las notas vecinas a estos grados son Fa, Re bemol, Do, y La bemol. Notas que sirven para lograr un tejido armónico más amplio. Esta técnica, Stefan Kostka la llama “Acordes con notas adicionales” en su libro “Material And Techniques Of 20th Century Music”.<sup>18</sup>

(...) La mayoría de los miembros del acorde deben ser colocados a distancia de cuarta para preservar la peculiar sonoridad de las cuartas; de otra manera las estructuras por cuartas pueden sonar como oncenas, treceas o acordes con sonidos añadidos(...)<sup>19</sup>



Por otro lado, se hace uso del recurso de préstamo modal. El recurso de préstamo modal es generalmente una modulación por relación de tercera. Este procedimiento permite generar colorido en la progresión armónica y ayuda a acompañar los giros melódicos que se presentan en las melodías de los cantantes como consecuencia de su construcción interválica basada en intervalos preferentes.



<sup>18</sup> KOSTKA, Stefan. “Materials and Techniques of 20th Century Music”. Englewood Cliffs, New Jersey. Prentice Hall Inc, 1990; Pág 52.

<sup>19</sup> PERSICHETTI, Vincent; 1985; Pág 95.

#### 4.2.1.2.3 Ritmo

La escena comienza en métrica de octavos, 6/8 y 9/8, debido a que es una continuación de la introducción. Posteriormente, en el compás 61, la igualación de pulsos permite la introducción del pulso de cuartos 4/4 para la presentación del personaje principal.

← ♩ = ♩ →

This musical score snippet covers measures 60 to 62. It features five staves: Flute (Fltn.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.). Above the staves, a tempo change is indicated by a double bar line and the notation '♩ = ♩'. Measure 60 shows a steady eighth-note pattern. At measure 61, the time signature changes to 4/4, and the music becomes more complex with triplets and dynamic markings like *ff* (fortissimo) and *mf* (mezzo-forte). Measure 62 continues with sustained notes and dynamic shifts.

Cabe anotar que durante la primera escena, las métricas y las subdivisiones rítmicas son más estables que en el resto de la obra. Sin embargo, es notable como el acompañamiento y las melodías cantadas se ejecutan con patrones binarios mientras el Leitmotiv de Tomásín mantiene su patrón ternario.

329

This musical score snippet covers measures 329 to 332. It features five staves: Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Trmp.), Trombone (Tpt.), and Tuba (Tbn.). Measure 329 begins with a trill in the Oboe. The music is characterized by frequent triplet patterns across all instruments. Dynamic markings include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *p < mf > p*, indicating a crescendo and decrescendo. The score shows a mix of sustained notes and rhythmic patterns.

Para el diseño melódico de Tomasín, se emplea una asignación de sílaba por nota, para generar esa impresión de brío, dominio y fluidez sobre los temas que trata

81

*p* *f* *mf*

Voz

siem - bra en el cul - ti - vo y en la co - se - cha, ¡Con - quis - to bos - ques a dies - tra y si -

Algunos pasajes con rapidez, apoyaturas, notas de gracia y demás recursos de velocidad, ayudan a romper el *ostinato* que generan las repeticiones de corcheas en el acompañamiento.

70

Glock.

*mf* *f*

Pno.

*f* *mf* *ff*

Vln. I

Vln. II

239

Fl.

*mf* *p* *f* *pp*

Ob.

*mf* *p* *f* *pp*

Cl.

*mf* *p* *f* *pp*

(Tocar con color opaco, no brillante)

Trmp.

*mf* *f* *p*

Pno.

*mf*

*Ped*



#### 4.2.1.2 Segunda escena: La maldición llega al pueblo

La segunda escena comienza después del dueto de amor entre Tomasín y Lucía. El narrador interviene nuevamente y dirige la atención del público hacia el momento donde interviene por primera vez María Jeremías. Tomasín es víctima de un intento de hechizo de amor y reacciona fuertemente para alejar a la bruja. Allí comienzan sus problemas y se complica la trama de la obra.

##### 4.2.1.2.1 *Leitmotiv* y alturas

Esta escena inicia con la continuación de uno de los motivos melódicos que identifica a Tomasín, el triádico. Éste se ve acompañado por gestos pertenecientes a la Escala I, presentes en el piano y el Glockenspiel.

Voz

Narrador ( 20 segundos aprox):

*Tomasín se había ganado el cariño y la admiración de los habitantes de Monteverde.  
Todos lo querían porque sabían que era buen amigo y que podían contar con él.*

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

*Ligero, ♩ = 77*

*div.*

*p*

*div.*

*div. pizz.*

*p*

*div. pizz.*

*p*

*pizz.*

*mf*

El narrador, sobre un collage de gestos contruidos con diversos recursos del material compositivo avanza en la historia hasta el compás 380.

En el compás 384 Tomasín se encuentra con María Jeremías. Las cuerdas y las maderas realizan acompañamientos y gestos melódicos que pasan de una escala de tonos enteros a otra y el Glockenspiel recurre a la serie infinita 1A.

383

Fltn. *mf*

Fl. *mf* *p* *f*

Ob. *p* *f* *p*

Cl. *p* *f* *p*

Fag. *mf > p*

Glock. *mf* *p*

Pno. *mf* *p*

Vln. I *pp* *mf* *p* *div.*

Vln. II *pp* *mf* *p*

Vla. *f* *p* *tutti unis.* *tutti div.*

Vc. *pp* *f* *p* *pizz.*

Cb. *pp* *f* *p*

En el compás 389 Las cuerdas, el clarinete, la flauta y el oboe sirven como puente hacia el siguiente pasaje, usando de manera melódica la escala I. Los bronce acompañan con un acorde formado por notas pertenecientes a esta misma escala, procedimiento recurrente durante toda la obra.

El compás 393 marca un cambio de métrica y de orden armónico. A partir de este momento, cualquier gesto musical está supeditado a la colección armónica que

proponga la línea melódica de María Jeremías. Es válido recordar que estas colecciones suelen cambiar rápidamente y de manera arbitraria debido a la naturaleza de este personaje.

The image displays a musical score for measures 389 through 414. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flute (Fltn.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.). The second system includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The music is written in 4/4 time. Measure 389 is marked with a rehearsal mark and a key signature change to one sharp (F#). The score features various dynamics including *p* (piano), *f* (forte), *pp* (pianissimo), and *mf* (mezzo-forte). There are also markings for *unis.* (unison) and *div.* (divisi). The double bass part includes an *arco* (arco) marking. The score concludes with a key signature change back to one sharp (F#) and a final measure marked with a double bar line.

Al iniciar su intervención en el tercer tiempo del compás 394, su línea melódica se construye a partir de la escala B; luego a partir del tercer tiempo del compás 405 y hasta el final del compás 406 se construye a partir de la escala D. Durante el compás 407 se basa nuevamente en la escala A, luego, los compases 408, 409 y 410 en la escala B y Los compases 411, 412, 413 y 414 están contruidos sobre la escala I.

Posteriormente, del compás 415 al 421, María Jeremías le habla de manera amenazante y premonitoria a Tomasín. Inicia sobre la escala A y en el tercer tiempo del compás 417 pasa a la escala I; luego, en el tercer tiempo del compás

419 regresa a la escala A. Los compases 420 y 421, sirven como acompañamiento a la sensación de miedo que ha invadido a Tomásín.

413

Trmp.

Tpt.

Tbn.

Voz

Maria Jeremias (Hablando con malicia):

Jajaja... adiós, no... so-lo has ta pron - to, To-ma - sín. Has-ta que nos vol - va - mos a

*f* *mf* *p* *gliss.* *f* *gliss.*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*sul pont.*

En el compás 447, Tomásín está de regreso al bosque y es víctima de un encantamiento de amor realizado por María Jeremías transformada en una hermosa mujer. Allí, las cuerdas, el Glockenspiel y el piano, recrean una textura cristalina y mágica que busca dar soporte al encantamiento

El encantamiento comienza en el compás 452 con un texto susurrado en latín, realizado por la bruja y los instrumentistas que no están tocando en el momento. Mientras esto sucede, los gestos melódicos de los violines I y II, recurren a armónicos naturales que se producen al ejecutar *glissandi* en las cuerdas; la viola y el violonchelo recrean armónicos naturales y el bajo realiza un efecto de *glissando* con sonido sin producir armónicos naturales. Además, el Glockenspiel y el piano, recurren cada uno a una serie infinita, el Glockenspiel a la serie 1A y el piano a la serie 3A.

450

Fltn. (Decrescendo hasta extinguir el sonido) *Sanguis libidinosus quem gemmat sacrii. Natura cupiditatis,*

Fl. (Decrescendo hasta extinguir el sonido) *(Recitar de manera susurrada y misteriosa)* *Sanguis libidinosus quem gemmat sacrii. Natura cupiditatis,*

Ob. (Decrescendo hasta extinguir el sonido) *(Recitar de manera susurrada y misteriosa)* *Sanguis libidinosus quem gemmat sacrii. Natura cupiditatis,*

Cl. (Decrescendo hasta extinguir el sonido) *(Recitar de manera susurrada y misteriosa)* *Sanguis libidinosus quem gemmat sacrii. Natura cupiditatis,*

Fag. *(Recitar de manera susurrada y misteriosa)* *Sanguis libidinosus quem gemmat sacrii. Natura cupiditatis,*

Glock. *p*

Pno. *p*

Voz. Maria Jeremías Soprano (*Susurrado dulce y misteriosamente*):  
*está que no se asoma?* *Sanguis libidinosus quem gemmat sacrii. Natura cupiditatis,*

Vln. I *pp* *f* *pp* *Glissando sul pont, sul E* *8va unis.* *pp* *6*

Vln. II *pp* *f* *pp* *Glissando sul pont, sul D* *8va unis.* *pp*

Vla. *pp* *f* *pp* *sul pont, sul C* *pp sempre*

Vc. *pp* *f* *pp* *sul pont, sul C* *pp sempre*

Cb. *pp* *f* *p* *f* *pizz.* *f* *arco* *p* *f*

Cuando María Jeremías inicia la sección cantada de su hechizo, el acompañamiento se ve nuevamente supeditado al material al que recurra la melodía.

La primera frase ocurre en el compás 461 (con anacrusa en el 460) y se construye sobre la escala de tonos enteros 1; luego continua con la escala octatónica 2 por el compás 463; la escala octatónica 3 por los compases 464 a 473 y finaliza este pasaje del compás 474 al 476, en la escala de tonos enteros 1.

459

Fl.

Ob.

Cl.

Glock.

Pno.

(Arpeggiar lentamente)

(Arpeggiar Rapidamente)

Voz

Maria Jeremias Soprano (Cantado dulce y misteriosamente):

No te-mas, dul-ce hom-bre - ci - llo. No te-mas, her-mo-so pa-ja-

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

sul G

sul C

sul A

sul G

Los compases 477 y 478, que sirven como puente hacia la siguiente frase, se encuentran en la escala de tonos enteros 2, misma escala con la que comienza la nueva frase en el compás 479.

Durante los primeros tres tiempos del compás 480, se usa la escala I y al tercer tiempo se pasa a la escala A, que dura hasta el final del compás 481. El compás

482 está construido sobre la escala C y pasa en el tercer tiempo del compás 483 a la escala I. Los compases 484 y 485, que sirven como puente hacia la siguiente frase están contruidos sobre la escala de tonos enteros 1.

La frase que comienza en anacrusa del compás 486, se construye inicialmente sobre la escala de tonos enteros 1, pasa a la escala de tonos enteros 2 por el compás 488 y los primeros tres tiempos del compás 489 y luego regresa a la escala de tonos enteros 1 hasta el tercer tiempo del compás 492; allí retorna a la escala de tonos enteros 2 y finaliza en el compás 493. El hechizo finaliza con el mismo recurso con el que inició, del compás 494 al 502.

486

Voz *mf* *p* *mf*  
mar co-mo na - die. Soy la ad-mi-ra-ción del mun-do. te da - ré el pa-ra-i-

Vln. I *mf* *pp*

Vln. II *mf* *pp*

Vla. *mf* *pp*

Vc. *pp*

Cb. *f* *p*

Inmediatamente después del hechizo, Tomasín revienta en furia al darse cuenta del engaño de la bruja, dando paso a la primera confrontación entre ellos. Armónicamente más libre y mixto que los pasajes anteriores, este evento está sustentado por una deformación de los intervalos preferentes de Tomasín, escalas octatónicas, las escalas de tonos enteros y las colecciones escalísticas pertenecientes a María Jeremías. El acorde construido por dos acordes menores superpuestos a distancia de tritono, se divide, ubicándose cada mitad en una tesitura diferente; es decir, hacia arriba del Do central, se sitúan las notas correspondientes al segundo acorde de la estructura y hacia abajo del Do central, las notas del primero.

508

Fltn. *ff* *f*

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fag. *ff* *f*

Timp. *fp*

Tpt. *fp*

Tbn. *f*

Voz: Tomásín (Con ira): *ff* *mf* *ff* *f*  
 ¿Qué te has creído en - ge - dro del de - mo - nio?

Vln. I *ff* *mf* *p* *f* *p*

Vln. II *ff* *mf* *p* *f* *p*

Vla. *ff* *mf* *f*

Vc. *ff* *mf* *f*

A esto, se le añaden libremente gestos construidos con material temático o de María Jeremías y Tomásín, ubicados libremente.

En el compás 528, María Jeremías, en medio de su advertencia, intenta hechizar nuevamente a Tomásín, esta vez con su aspecto natural. Esto está sustentado por la re-utilización del material armónico usado para el hechizo inicial, es decir, la escala de tonos enteros y la colección escalística ya explicada.



[illegible]

A partir del compás 545 y hasta el final de esta escena, el narrador interviene nuevamente. Para su acompañamiento, se mezclan libremente recursos como las escalas de tonos enteros, las octatónicas y las escalas generadas.

#### **4.2.1.3.2 Armonía**

La entrada de María Jeremías supone un cambio de atmósfera sonora. Se busca representar la sensación de incertidumbre que se genera al estar en presencia de alguien con poderes malignos, por tanto el uso armónico debe recurrir a otros recursos.

El uso interválico que se da a María Jeremías, es mucho más difuso que en los personajes anteriores, buscando reflejar la imposibilidad de descifrar sus artimañas. Entre los intervalos preferentes están la segunda mayor, la segunda menor, la cuarta aumentada y la octava. Estos intervalos son desfiguraciones de los intervalos propios de Tomasín y pueden representar una manera de mimetizar sus emociones con el objetivo de poder conquistarlo.

El momento más importante de esta escena es el encantamiento de amor que María Jeremías hace a Tomasín, donde la magia negra hace su labor disolviendo la realidad. La teoría de los afectos dice que la música puede transmitir sentimientos y afectar el alma del oyente, a modo de catarsis o de estímulo, con afectos de alegría, quietud o tristeza. Durante la historia se ha tendido a explotar los elementos constitutivos de la música según su capacidad para ejercer influencia sobre el estado anímico humano, de este modo las escalas y/o modos no se escapan de ello, es decir, tiende a generalizarse que el modo menor y el modo mayor tienen sus respectivos estados de ánimo. Así, la aparición de una escala de tonos pretende disolver la orientación auditiva que se ha establecido anteriormente con modos mayores o menores.

De esta manera, la escala de tonos enteros juega un papel importante en el acompañamiento de las intervenciones de María Jeremías, puesto que puede transmitir con facilidad la sensación de desorientación que oníricamente debería sentirse al estar ante la presencia de un ser como éste.

En este encantamiento, María Jeremías quiere conquistar a Tomasín, así que intenta mimetizarse con la personalidad de Lucía Cantarín, quien lo ha enamorado ya, replicando los intervalos preferentes de ésta de manera distorsionada. Así, el

perfil melódico y el uso armónico característicos de María Jeremías se mezclan con los rasgos musicales de Lucía Cantarín, utilizando ahora intervalos de su propio material junto con sextas y terceras, contextualizadas en su propia atmósfera.

464

*mf* *pp* *f* *p* *pp*

Voz

ri - llo. Tè da - ré to-do lo que bus-cas lo que siem - pre has que - ri - do. Se - ré tu

#### 4.2.1.3.3 Ritmo

Debido a la cualidad hipnótica del hechizo y la manera como influye en toda la escena, puede decirse que ésta es la escena más estática en cuanto a actividad rítmica. Con excepción de algunas frases del piano y el Glockenspiel, las sincopas en algunos gestos de acompañamiento y algunos gestos de velocidad en las cuerdas y maderas, la configuración rítmica de la escena se apoya en la subdivisión de corcheas y notas largas.

352

Vln. I

div. sul pont.

*mf* *pp*

Vln. II

sul pont.

*pp*

Vla.

474

Glock.

3 6 3

Pno.

*p* *pp*

(Arpeggiar lentamente)

Reo

#### 4.2.1.3.4 Orquestación

Desde el inicio de la escena hasta el inicio del hechizo de amor, la orquestación se comporta de manera más camerística que la escena anterior.

The musical score for measures 352-356 features the following instruments and parts:

- Fl.**: Flute, measure 352.
- Ob.**: Oboe, measures 352-356, with dynamics *pp*, *mf*, and *pp*.
- Cl.**: Clarinet, measures 352-356, with dynamics *f*, *pp*, *mf*, and *pp*.
- Fag.**: Bassoon, measures 352-356, with dynamics *pp*, *mf*, and *pp*.
- Trmp.**: Trumpet, measures 352-356, with dynamics *pp*.
- Tpt.**: Trompete, measures 352-356, with dynamics *mf* and *pp*.
- Tbn.**: Trombone, measures 352-356, with dynamics *mf* and *pp*.
- Timb.**: Timpani, measures 352-356, with dynamics *p*.
- Glock.**: Glockenspiel, measures 352-356, with dynamics *mf*.
- Vln. I**: Violin I, measures 352-356, with dynamics *mf* and *pp*.
- Vln. II**: Violin II, measures 352-356, with dynamics *pp*.

Other markings include *con sord.* (con sordina) for the Trompete, *div.* (divisi) for the Violin I, and *sul pont.* (sul ponticello) for both Violin I and Violin II. The score also includes a *Color brillante* marking for the Trombone in measure 356.

Durante el hechizo de amor se recurre a diversas técnicas como armónicos naturales y sonidos multifónicos en las maderas, y *glissando* de armónicos artificiales y armónicos naturales en las cuerdas, que sumadas al efecto que generan las voces susurradas de los miembros del ensamble que no están tocando, ayudan a generar una atmosfera surreal.

459

Glock.

(Arpeggiar lentamente) (Arpeggiar Rapidamente)

Pno.

Voz

Maria Jeremias Soprano (Cantado dulce y misteriosamente):

*p* *mf* *pp*

No te-mas, dul-ce hom-bre ci-llo. No te-mas, her-mo-so pa-ja-

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

arco

pp

474

Ob.

Cl.

*p* *mf*

#### 4.2.1.3 Tercera escena: El cinto de San Agustín

Esta escena comienza con Tomásín, quien sale a trabajar pero resulta siendo víctima de las travesuras de un conejo maldadoso, El Duende. Éste lo hace trastabillar mientras trabaja con su hacha, Tomásín se ve presa del desespero.

Hacia el final de esta escena entra Juan Peregrino, anima a Tomasín y la obra comienza a tomar dirección.

#### 4.2.1.4.1 *Leitmotiv y alturas.*

Al inicio, las cuerdas de los vientos y los gestos melódicos del piano combinan arbitrariamente las 2 escalas de tonos enteros en los compases 539 y 540 mientras que en el Glockenspiel se usa la serie 3A hasta el compás 557.

The musical score for measures 539-540 is as follows:

- Piano:** Measures 539-540. Dynamics: *p* < *f*, *p* < *f*, *mf*. Includes a five-measure rest in the right hand.
- Violin I:** Measures 539-540. Dynamics: *pp* < *mf*, *pp* < *mf*, *pp*, *mf*, *pp* < *mf*, *pp*. Instruction: *unis. punta d'arco*.
- Violin II:** Measures 539-540. Dynamics: *pp* < *mf*, *pp* < *mf*, *pp*, *mf*, *pp* < *mf*, *pp*. Instruction: *unis. punta d'arco*.
- Viola:** Measures 539-540. Dynamics: *mf*, *pp*. Instruction: *arco sul pont.*
- Violonchelo:** Measures 539-540. Dynamics: *mf*, *pp*. Instruction: *arco*.
- Contrabajo:** Measures 539-540. Dynamics: *mf*, *pp*. Instruction: *arco*.

Tomasín, invadido por la incertidumbre, comienza en su línea melódica en el compás 545 sobre la escala de tonos enteros 1 y se extiende hasta los dos primeros tiempos del compás 547; allí, en el tercer tiempo pasa a la escala A y permanece en ella hasta el final de su frase en el compás 549. Los compases del 550 al 553 manejan frases melódicas, gestos y armonías de manera libre.

544

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Tri.

Plat.

W. ch.

Glock.

Pno.

Voz

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*(Glissar con una baqueta desde el interior hacia afuera del platillo)*

P.S.

gliss.

*Tomasín*

Pe-ro... ¿Qué su ce - de a-qui? ¿A ca-so na - die ha vis - to

pizz.

arco

Tomasín inicia una segunda frase en la anacrusa del compás 555 construida sobre la escala B y se mantiene en ella hasta el compás 556. El compás 557 inicia

en la misma escala B, pasa a la escala A en el compás 558 y finaliza en el compás 559.

Los compases de puente, 559 y 560, manejan nuevamente frases melódicas, gestos y armonías de manera libre.

En el compás 561 hay un cambio de recurso armónico. Inicia con un ascenso melódico en la escala octatónica 1, acompañado por una textura formada por notas de la misma escala. En el tercer tiempo del compás 562, pasa a la octatónica número 3 (con la nota Fa natural como licencia por la nota que tiene el violín I) hasta el tercer tiempo del compás 564. Aquí la armonía comienza a deshacerse de la restricción del material pre-compositivo y divaga por recursos diferentes.

559 Tomasín (Con desespero):

Voz

Com-pa-ñe-ros de la-bor, no es en va-no mi te-mor. Es-ta bru-ja me a-ce-cha don-de es

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

arco sul pont. pizz. arco sul pont.

arco pizz. arco pizz. arco

ord.

*mf* *f* *p* *f* *mf*

*p* *mf* *pp*

*p* *mf* *pp*

*p* *mf* *pp*

*p* *mf* *pp*

Al comenzar la siguiente frase, anacrusa del compás 565 y hasta el primer tiempo del compás 566; la melodía orbita sin rumbo definido sobre una escala de Sol menor armónica con cuarto grado ascendido, sin embargo su armonía acompañante no refleja plenamente la tonalidad. Lo mismo ocurre con la próxima frase, que inicia en el tercer tiempo del compás 566 como una anacrusa de dos tiempos hacia el compás 567 y se extiende hasta el segundo tiempo del compás



568; Esta frase orbita sobre una escala de Fa menor armónica con cuarto grado ascendido.

566

Fltn. *pp* *mf*

Fl. *p* *mf* *pp* *mf*

Ob. *p* *mf* *pp* *mf*

Cl. *p* *mf* *pp* *mf*

Fag. *pp* *mf*

Voz *mf* *p* *f* *ff* *mf*

té ¡Hoy es un co - ne - jo, ma - ña - na no sa - bré! ¿A - ca - so no lo han vis - to? ¿A -

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *pizz.* *f* *arco* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

Las siguientes tres frases responden al mismo ordenamiento. Desde la anacrusa del compás 569 y hasta el compás 572 se presenta una melodía que orbita sobre una escala de Do menor armónica con cuarto grado ascendido; desde la anacrusa del compás 573 hasta el compás 574, la melodía de la siguiente frase se construye sobre una escala de Fa menor armónica con cuarto grado ascendido y, finalmente, la última frase de este grupo se construye sobre una escala de Do menor armónica con el cuarto grado ascendido. La frase final de esta intervención, del compás 578 al 580, está construida sobre una escala de Mi menor armónica armonizada con una combinación de ambas escalas de tonos enteros.

578

Fltn. *pp* *mf*

Fl. *pp* *mf*

Ob. *pp* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf*

Cl. *pp* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf*

Fag. *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf*

Trmp. *p* *f* *p* *p* *f* *p*

Tpt. *p* *f* *p* *p* *f* *p*

Tbn. *p* *f* *p* *p* *f* *p*

Timb. *pp* *f* *pp*

Voz  
al-gu-na vez los ha per-se-gui-do.

Vln. I *mf* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp*

Vln. II *mf* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp*

Vla. *mf* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp*

Vc. *mf* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp*

Cb. *mf* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp*

A partir de este momento, en los compases 580 a 584, las cuerdas intercalan ambas escalas de tonos enteros. Sumado a esto, los gestos que realizan los bronce y las maderas imitan este procedimiento con libertades cromáticas.

Luego, desde el compás 585, inicia una transición que dará como resultado la entrada de Juan Peregrino. Este pasaje contiene libertad armónica y mezcla las atmosferas sombrías que vienen de la situación de Tomasín y las luminosas que trae la llegada de Peregrino.

En el compás 588 entra en escena el personaje secundario, Juan Peregrino. Sus melodías están construidas con mayor interés por sus intervalos preferentes que por cualquier otro recurso escalístico; sin embargo, las escalas de tonos enteros juegan un papel importante cuando recuerda sus episodios con brujas o se refiere a ellas. Es relevante anotar que el lenguaje armónico que acompaña a Peregrino es usualmente de libre consonancia y con tintes de usos modales.

Inicialmente, su intervención se construye sobre una escala de Do mayor con cuarta aumentada como nota de ornamentación colorística; sin embargo, ni la dirección melódica ni el acompañamiento sugiere el uso del modo Lidio como tal. Esta armonía progresa en los compases 590 y 591 hacia Sol mayor; luego hacia Re mayor con séptima mayor en los compases 592 y 593, y se ve alterada en los compases 594 y 595 siguiendo la narrativa de la historia. Finalmente se transforma en una armonía construida por tonos enteros entre los compases 596 y 599, dando un toque de misterio y oscuridad a su comentario.

584  $\text{♩} = 100$

Trmp. *f* *mf* *fp* *f* *mf*

Tpt. *f* *mf* *fp* *f* *mf*

Tbn. *f* *mf* *fp* *f* *mf*

Voz *f* *p*  
¡Yo sé mu-cho de bru - jas, a - mi - go

Vln. I *f* *pp* *mf* *p*

Vln. II *f* *pp* *mf* *p*

El mismo Peregrino se ríe de su anécdota y suaviza el efecto a partir del compás 600 donde recupera la consonancia y luminosidad en la armonía. El compás 600 se construye sobre Re mayor con cuarta aumentada que progresa a Fa mayor en los compases 601 y 602; luego a La mayor en los compases 603 y 604 , y nuevamente se altera entre los compases 605 y 606.

597

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Fag. *mf*

Voz *f* *mf*  
nun - ca con - fi - o. ¡Jajaja! No hay que ser un ge - nio pa - ra en - ten -

Vln. I *mf* *pp* *ord.* *f* *pp* *pp* *f* *pp* *pp* *f* *pp*

Vln. II *mf* *pp* *ord.* *f* *pp* *pp* *f* *pp* *pp* *f* *pp*

Vla. *mf* *pp* *ord.* *f* *pp* *pp* *f* *pp* *pp* *f* *pp*

Vc. *mf* *pp* *ord.* *f* *pp* *pp* *f* *pp* *pp* *f* *pp*

Del compás 608 al 621, Juan Peregrino comunica a Tomásín su intención de ayudarlo. Armónicamente continúa alternando sonoridades de acordes mayores con atisbos de disonancia para fortalecer su discurso.

En el compás 622 Tomásín interviene nuevamente. Alegre por ver a su amigo, retoma en cierto modo el tratamiento armónico por cuartas que había tenido en la primera escena, alternando esta vez con las escalas de tonos enteros para concordar con Juan Peregrino en lo sombrío de la situación.

Los compases 622, 623 y 624 se construyen por sucesión de las cuartas Sol-Do-Fa-Si bemol-Mi Bemol que se organizan con el Fa en el bajo, y los niveles superiores, Si bemol y Mi bemol cuentan con bordaduras. Los siguientes compases, 625 y 626, se construyen igualmente por cuartas, esta vez a partir de Mi natural. La frase finaliza en la escala de tonos enteros 1, en los compases 627 y 628.

A partir del compás 628 se prepara con tonos enteros la siguiente entrada del narrador. Tomásín canta sobre esta escala.

622

Fl. *mf* *f* *mf*

Ob. *f* *mf*

Cl. *mf* *f* *mf*

Fag. *f* *mf*

Voz *f* *ff* *mf*

Vln. I *mf* *f* *mf*

Vln. II *mf* *f* *mf*

Vla. *mf* *f* *mf*

Vc. *mf* *f* *mf*

Cb. *f* *mf*

Me a-le - gro mu - cho de ver - te, vie jo a - mi - go y me a - li - via que de es - ta mal - dad se - as tes

Desde el compás 637 hasta el compás 671, el narrador avanza en la historia. En el compás 640 se construye sobre la escala octatónica 2, el gesto que ha servido como preparación a la entrada del narrador. En el compás 645 se pasa a la escala

de tonos enteros 2, que continúa, mezclándose con algunas apariciones de motivos melódicos, hasta el compás 657.

En el compás 658, el acompañamiento se construye sobre la escala I hasta el compás 664 donde se le combina con la escala de tonos enteros 2.

A partir del compás 672, se inicia una sección de actuación de los personajes. Tomasín pide ayuda y Peregrino expone el artículo que les ayudará a resolver la situación temporalmente.

Esta sección inicia construida sobre la escala de tonos enteros 2, pasa a la octatónica 3 en el compás 679, pasa a tonos enteros en el compás 685, a la octatónica 3 en el 688, a tonos enteros 2 combinada con escala I en el compás 694 y finaliza con octatónica 2 en el compás 697.

En el compás 703 comienza la sección de actuación donde Tomasín finalmente logra cazar a la bruja. Espera paciente acostado en su cama, cuando ella llega la enlaza y la lleva donde Peregrino. Esta sección se extiende hasta el compás 753.

Inicia con el recurso escalístico con el que finalizó la sección anterior, octatónica 2, y se extiende hasta el compás 715 donde se emplea un recurso diferente.

En este punto, la bruja ha aparecido para hacer sus maldades a Tomasín. El ambiente es abstracto y con recursos combinados como armónicos naturales en cada una de las cuerdas del violín y las dos últimas cuerdas de la viola sumado a multifónicos en clarinete y oboe que pertenecen a la escala de tonos enteros 1. Además, esto se le suman las series 1A en el Glockenspiel, ajustada a la escala de tonos enteros 1 y la serie 3B en el piano.

700

Fltn. *mf*

Fl. *mf*

Cl. *pp* < *mf* > *pp*

Fag. *pp* < *mf* > *pp*

Trmp. *pp* < *mf* > *pp*

Tbn. *pp* < *mf* > *pp*

Pno. *p*

una corda  
Ped.

INICIA ACTUACIÓN DE LA CAZA DE LA BRUJA.

Voz  
amigo ¡Ya verá esa vieja vil y tramposa cómo termino con su fiesta  
jaja! ¡Buena esa, Peregrino!

Vln. I

Vln. II

Vla. *mf* *pp*

Vc. *mf* *pp*

Cb.

En el compás 728, Tomásín enlaza la bruja y comienza un estridente forcejeo entre ellos. Esta sección usa fuertes ataques en la percusión y se construye sobre una combinación de las escalas I, octatónica 2 y tonos enteros 2.



728

Fltn. *ff* *mf* *ff*

Fl. *ff* *mf* *ff*

Timp. *ff* *mf* *fpp* *f*

Tpt. *ff* *mf* *fpp* *f*

Tbn. *ff* *mf* *fpp* *f*

Timp. *ff pp* *ff pp*

Pno. *ff* *ff*

tre corde

TOMASÍN ENLAZA A MARÍA JEREMÍAS CON EL CINTO.  
AMBOS FORCEJEAN

Voz

Vln. I *ff pp* *ff pp*

Vln. II *ff pp* *ff pp*

Vla. *ff pp* *ff pp*

Vc. *ff* *fp* *ff*

Cb. *ff* *fp* *ff*

*senza sord.*

*divisi a 2 arco*

*divisi a 2 arco*

*arco*

*molto vibrato.*

*molto vibrato.*

En el compás 732 pasa a la escala octatónica 3 y con ésta finaliza la caza de la bruja en el compás 753 .

En el compás 754, el narrador inicia su última intervención de esta escena.. Éste relata como Tomasín y Peregrino castigan fuertemente a la bruja amarrada del

cinto con un machete lleno de cruces, creyendo haberse librado de ella por completo. La secuencia de materiales con las que termina esta escena inicia en el compás 754 con la escala I.

754

Fltn. *mf*

Fl. *mf*

Cl. *mf*

Fag. *mf*

Trmp. *fpp* *f* *mf < f* *mf*

Tpt. *fpp* *f* *mf < f*

Tbn. *fpp* *f* *mf < f*

Timb. *mf*

Pno. *mf*

Voz

Narrador (20 segundos aprox):

Con la bruja de cabestro, ambos amigos salieron a ajustarle cuentas. Los perros de la casa seguían curiosamente a los hombres, que amarraron a la bruja debajo de una lejana ceiba. Su plan era darle una fuerte paliza.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

754

Fltn. *mf*

Fl. *mf*

Cl. *mf*

Fag. *mf*

Tmp. *fpp* *f* *mf* *f* *mf*

Tpt. *fpp* *f* *mf* *f* *mf*

Tbn. *fpp* *f* *mf* *f* *mf*

Timb. *mf*

Pno. *mf*

Voz Narrador (20 segundos aprox):  
 Con la bruja de cabestro, ambos amigos salieron a ajustarle cuentas. Los perros de la casa seguían curiosamente a los hombres, que amarraron a la bruja debajo de una lejana ceiba. Su plan era darle una fuerte paliza.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Seguido a esto, la armonía pasa a la escala octatónica 1 por los compases 761 y 762; a la escala de tonos enteros del compás 763 al 769; regresa a la escala I en el 770 y se queda en ella hasta el compás 783.

761

Fltn. *mf* *pp* *mf* *pp*

Fl. *mf* *pp* *mf* *pp*

Ob. *mf* *fp* *mf*

Cl. *mf* *fp* *mf*

Fag. *mf* *fp* *mf* *mf*

Trmp. *mf* *fp* *mf* *mf*

Tpt. *mf* *mf*

Tbn. *fp* *mf* *mf*

Voz

Narrador (12 segundos aprox):  
 ¿Vás a volver a molestar me, ah? ¿Vás a volver, sinvergüenza?, preguntaba el hombrecillo dándole

Vln. I

Vln. II

Vla. *p*

Vc.

Cb.

La armonía pasa a la escala A por los compases 784 y 785, luego a la escala A' del compás 786 al 789, a la escala de tonos enteros 1 del compás 790 al 798, y finalmente desde el tercer tiempo del compás 798 y hasta el final de la escena, a la escala de tonos enteros 2.

810

Fltn. *ff* *f* *tr* *ff*

Fl. *ff* *f* *tr* *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Fag. *ff*

Trmp. *f* *ff*

Tpt. *ff*

Tbn. *f* *ff*

Timb. *ff* *mf* *ff*

Tri.

Plat. *P.S.* *mf* *ff*

W. ch.

Glock.

Pno.

Vln. I *ff* *f* *ff*

Vln. II *ff* *f* *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

**FIN DEL PRIMER ACTO**

#### 4.2.1.4.2 Armonía

El tipo de acompañamiento usado para ambientar los momentos de protagonismo de Juan Peregrino, está diseñado de acuerdo a su personalidad como personaje y está construido con base al material armónico previamente diseñado para él.

El trabajo de *Leitmotiv* y material compositivo es ciertamente más libre. El uso preferencial de intervalos de quinta justa, octava y repetición de alturas en sus melodías, junto con frases melódicas con contornos más sencillos que los de Tomásín, ayudan a caracterizar su edad y su experiencia en los asuntos tratados en el cuento.

Juan Peregrino hace su entrada buscando calmar el desespero que siente Tomásín al no ver solución al problema que lo atormenta, así que la serenidad y claridad que trae Peregrino al momento están reflejadas también en armonías consonantes, transparentes y reconfortantes, favoreciendo el uso de pedales y progresiones armónicas construidas con acordes mayores.

584

$\text{♩} = 100$

Juan Peregrino:

*f* *p*

Voz

¡Yo sé mu-cho de bru - jas, a - mi - go

Vln. I

*f* *pp* *mf* *p*

Vln. II

*f* *pp* *mf* *p*

Vla.

*f* *pp* *mf* *p*

Vc.

*f* *pp* *mf* *p*

Cb.

*f* *pp* *mf* *p*

pizz. arco

Por otro lado, está la utilización de escalas de tonos enteros, octatónicas y escalas generadas para representar las situaciones sobrenaturales o tensas.

#### 4.2.1.4.3 Orquestación

Inicialmente el ensamble acompaña a Tomasín con un tejido formado por el soporte de las cuerdas y gestos espontáneos de las maderas, bronce y piano.

549

The musical score for measures 549-552 is arranged in a system with the following parts and details:

- Fl.** (Flute): Measures 549-550 have a trill marked *p* and *mf*. Measures 551-552 are rests.
- Ob.** (Oboe): Measures 549-550 have a trill marked *p* and *mf*. Measures 551-552 have a half note marked *p* and *mf*.
- Cl.** (Clarinet): Measures 549-550 have a trill marked *p* and *mf*. Measures 551-552 have a half note marked *p* and *mf*.
- Fag.** (Bassoon): Measures 549-550 are rests. Measures 551-552 have a half note marked *p* and *mf*.
- Trmp.** (Trumpet): Measures 549-550 are rests. Measures 551-552 have a half note marked *p* and *mf*, with the instruction "con sord." above.
- Tpt.** (Trombone): Measures 549-550 have a half note marked *p* and *mf*, with the instruction "con sord." above. Measures 551-552 have a half note marked *p* and *mf*.
- Timb.** (Timpani): Measures 549-550 have a half note marked *f*. Measures 551-552 are rests.
- Glock.** (Glockenspiel): Measures 549-550 are rests. Measures 551-552 have a half note marked *p* and *mf*.
- Pno.** (Piano): Measures 549-550 have a half note marked *mf* and *p*. Measures 551-552 have a half note marked *pp* and *mf*, with a triplet of eighth notes marked *pp* in measure 552.
- Voz** (Voice): Measures 549-550 have a half note marked *mf* and *f*, with the lyrics "lo que me pa- sa?". Measures 551-552 are rests.
- Vln. I** (Violin I): Measures 549-550 have a half note marked *p* and *mf*. Measures 551-552 have a half note marked *p* and *mf*.
- Vln. II** (Violin II): Measures 549-550 have a half note marked *p* and *mf*. Measures 551-552 have a half note marked *p* and *mf*.
- Vla.** (Viola): Measures 549-550 have a half note marked *p* and *mf*. Measures 551-552 have a half note marked *pizz.*
- Vc.** (Violoncello): Measures 549-550 have a half note marked *p* and *mf*. Measures 551-552 have a half note marked *pizz.*
- Cb.** (Contrabasso): Measures 549-550 have a half note marked *p* and *mf*. Measures 551-552 have a half note marked *pizz.*

Hacia el compás 561, la textura se hace más densa y cumple la función de acompañar, de manera homofónica, una nueva intervención del cantante.

559

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Trmp.

Tpt.

Tbn.

Timb.

Glock.

Pno.

Voz

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

senza sord.

p < mf

fp

f > p

f > p

f > p

f > p

mf

p

f

Tomasín (Con desespéro):

Com-pa-ñe-ros de la-lor, no es en va-no mi te-mor. Es-ta bru-ja me a-ce-cha don-de es

ord.

p > mf > pp

ord.

p > mf > pp

ord.

p > mf > pp

arco sul pont. pizz. arco sul pont.

arco pizz. arco

arco pizz. arco

p > mf > pp

p > mf > pp

p > mf > pp

p > mf > pp



Con el fin de aportar al dramatismo que pide la narrativa de la historia, se presenta en esta escena un efecto que no se repite en la obra: se pide a los intérpretes de flauta y clarinete emitir con la voz una nota específica mientras se ejecuta una frase en el instrumento.

The musical score for measures 674-679 shows the following details:

- Measures 674-678:** Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.) parts are marked *pp* (pianissimo). The Oboe (Ob.) and Bassoon (Fag.) parts are marked *f* (forte). The Flute and Clarinet parts have a crescendo hairpin leading to a *mf* (mezzo-forte) dynamic in measure 678.
- Measure 679:** The Flute and Clarinet parts have a *ppp* (pianississimo) dynamic marking. Above the Flute staff, the instruction "Tocar: (seguir las indicaciones de dinámica)" is written. Above the Clarinet staff, the instruction "Cantar: (siempre mezzo forte)" is written. The Flute and Clarinet parts play a melodic phrase. The Bassoon part has a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking.

Durante el momento en el que María Jeremías intenta atacar nuevamente a Tomásín, se recurre a una mezcla de elementos en la orquestación que ayudan a generar un ambiente mágico.

Los batimientos generados por las vibraciones al producir multifónicos en el clarinete combinados con los acordes producidos por los bronce con sordina, la ejecución de series infinitas por parte del piano y el Glockenspiel, y la libertad de *glissandi* de armónicos naturales en cada una de las cuerdas de los violines y las violas, recrean una sección que transporta al oyente al encantamiento de amor realizado por María Jeremías a Tomásín en la escena anterior.

Puede evidenciarse como las veces que Tomásín se encuentra en presencia de María Jeremías, la atmosfera se transforma en algo surreal y mágico, representado con elementos orquestales puntuales como los recién descritos.

89

## 4.2.2 SEGUNDO ACTO

El segundo acto inicia con la felicidad de una nueva vida. María Jeremías fue derrotada y no puede acercarse a Tomasín, así que decide acudir a diferentes espantos para continuar con su venganza.

### 4.2.2.1 Primera escena: La hojarasca cobra vida

Tomasín y Peregrino salen a pescar y se encuentran con que el río está embrujado. Al darse cuenta definitivamente que no lograrán nada, deciden volver a la casa. En el camino se enfrentan al Hojarasquín del monte y después de vencerlo, vuelven a encontrarse con María Jeremías, quién los amenaza y les recuerda que no está vencida aún.

#### 4.2.2.1.1 *Leitmotiv* y alturas

La organización de las alturas en la primera escena del segundo acto, responde a tratamientos similares a los anteriores: material temático y notas de ornamentación colorística correspondientes a la escala en cuestión en cada momento dado.

Al inicio de esta escena, el narrador avanza sustancialmente y sitúa a los personajes en un momento de tranquilidad y bienestar.

Vivo ♩ = 120

Flautín

Flauta

Oboe

Clarinete en Sib

Fagot

A partir del compás número 904, el narrador ha finalizado su intervención y el motivo temático de Tomasín continúa claramente audible, además, las armonías

cuárticas están presentes. A esto se le suman algunos gestos melódicos contruidos en tonos enteros, que presagian malos momentos.

A partir del compás 913 comienza la intervención de los personajes. Inicialmente, las líneas melódicas de ambos personajes recurren a su *Leitmotiv* interválico y melódico respectivo, con acompañamientos contruidos a partir de su material armónico.

913

Fltn.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Pno.

Juan Peregrino (Con alegría):

Voz

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

¡Mi - ra, To ma sin! ¡Qué her - mo - sa can - ti - dad de pe - ces! ¡Ten dre mos tan - ta co mi - da,

La melodía inicial de Peregrino recurre a saltos de octava y quinta y está acompañada en los compases 913, 914 y los primeros tres tiempos del compás 915, por una diada de Mi bemol y Si Bemol que progresa a acordes extraídos de una escala de Do mayor con cuarta aumentada..

En el cuarto tiempo del compás 915 y hasta gran parte del compás 919, la armonía progresa a una escala de Re mayor y usa sus grados sexto mayor, séptimo mayor y noveno mayor como extensiones de ornamentación. Luego, entremezclándose con las melodías y armonías del compás 919, aparece un gesto de tonos enteros que anuncia el acontecimiento por venir.

103

Ob.

Cl.

Fag.

Glock.

Pno.

Voz

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cvc.

que has - ta po dre - mos al - mor - zar dos ve - ces! Jajaja...

Tomás y Juan Peregrino (Risas de ambos):

un.

un.

un.

un.

Del compás 921 al 928 interviene Tomasín. Sus melodías están construidas principalmente sobre los intervallos preferentes que le corresponden, cuarta justa y segunda mayor, y el tejido armónico que lo acompaña está construido sobre el mismo principio.

The musical score for measures 921-928 is written for a full orchestra and voice. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Voice (Voz), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measures 921-928 are marked with a rehearsal sign. The woodwinds (Fl., Ob., Cl.) and strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) play a sustained harmonic texture. The woodwinds and strings use dynamic markings: *fp* (fortissimo piano), *f* (forte), *pp* (pianissimo), and *mf* (mezzo-forte). The voice part (Voz) enters in measure 921 with the lyrics: "¡Cla - ro a - mi - go mi - o! Hay pe - ces por mon - to - nes, ¡Y con tan - ta". The voice melody is marked with *mf* and *f*. The lyrics are: "¡Cla - ro a - mi - go mi - o! Hay pe - ces por mon - to - nes, ¡Y con tan - ta".

A partir del compás 928 regresa la escala de tonos enteros y se hace evidente que algo extraño ocurre. Los personajes se dan cuenta de la falla en la pesca y comienzan a darse cuenta de que el río está embrujado.

En este punto, sus melodías vocales recurren a la utilización de ambas escalas de tonos enteros intercaladas de manera indiscriminada; sin embargo, el acompañamiento ejecutado por las cuerdas, y los multifónicos en las maderas, sí fluctúan ordenadamente entre las dos escalas progresando en niveles de tensión. Eventualmente ambas escalas se encuentran.

926

Fl.

Ob.

Voz

pes - ca, se - gu - ro pa - sa - re - mos por glo - to - nes! Jajaja...

Tomasín y Juan Peregrino (Risas de ambos):

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*mf*

*f*

*p*

*pp*

*f*

*pizz.*

*arco*

*unis.*

Sumado a lo anterior, en la medida en que ambos personajes se hacen conscientes del encantamiento que el río posee, aparecen algunos gestos desprendidos del *Leitmotiv* de la bruja y de sus otros recursos armónicos. Estos gestos son ejecutados por el piano, el Glockenspiel y las maderas ejecutando sonidos multifónicos. (Ver compases 936 y 938).

En el compás 967, Tomasín invita a peregrino a buscar otro punto en el río para probar suerte con la pesca. Allí efectivamente pescan una gran cantidad y se alegran por su éxito; compases 993 a 1002. Sin embargo al revisar el resultado de la pesca se dan cuenta de que el encantamiento no ha terminado y deciden marcharse; compases 1003 a 1012. En ambos sucesos, sus estados de ánimo y la narrativa de la historia se ven sustentados musicalmente por recursos melódicos y armónicos ya conocidos.

993

Fltn. *f*

Fl. *f* *mf* *f* *mf*

Ob. *f* *pp* *ff* *pp* *mf*

Cl. *f* *f* *mf*

Fag. *f* *pp* *ff* *pp*

Trmp. *fp* *f*

Tpt. *fp* *f*

Tbn. *f* *fp* *f*

Timb. *f*

Tri. *f*

Plat. *f*

W. ch. *f*

Glock.

Pno. *f*

Voz

Tomasín y Juan Peregrino:

( Risas y gestos de alegría  
por la buena pesca )

div.

Vln. I *pp* *mf* *pp* *pp* *mf* *pp*

Vln. II *pp* *mf* *pp* *pp* *mf* *pp*

Vla. *pp* *mf* *pp* *pp* *mf* *pp*

Vc. *pp* *mf* *pp* *pp* *mf* *pp*

Cb. *pp* *mf* *pp* *pp* *mf* *pp*



999

Fl. *pp* *f* *pp* *f* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *f*

Ob. *pp* *f* *pp* *f* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *f*

Cl. *pp* *f* *pp* *f* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *f*

Trmp. *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Tpt. *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Tbn. *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Timb. *pp*

Glock. *pp*

Pno. *mf* *mf* *pp*

Voz. Tomásín y Juan Peregrino (Hablado):  
¡Mirá que belleza de pescados! Jajá, ¡Que señor almuerzo nos vamos a comer hoy!  
(Gestos de horror y

Vln. I *unis.* *p* *f* *pp* *mf* *pp* *unis.* *p* *f* *pp* *mf* *pp* *sul pont.* *unis.* *pp*

Vln. II *unis.* *p* *f* *pp* *mf* *pp* *div.* *unis.* *p* *f* *pp* *mf* *pp* *sul pont.* *unis.* *pp*

Vla. *sul pont.* *unis.* *pp*

Vc. *sul pont.* *unis.* *pp*

En el compás 1023, el gesto de *glissando* del timbal junto al trombón, anuncia un evento próximo. Ambas escalas de tonos enteros se entremezclan y desembocan en el compás 1032, en un pasaje de octavas y tritonos que introduce al Hojarasquín del monte.

1023

(Glissando hasta la nota mas grave que permita el instrumento)

Tbn. *f* (x) *f* (x) *f* (x)

Timb. *f* (x) *f* (x) *f* (x) *f* (x)

Tri. *p*

Glock. *mf* *f*

Voz. Juan Peregrino (Hablado, con miedo):  
Tengo un mal presentimiento acerca de esto. ¡Éste no es nuestro bosque, Tomasín!

Vln. I *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *fp* *fp*

Vln. II *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *fp* *fp*

Vla. *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *fp* *fp*

Vc. *f* *pizz.*

Del compás 1037 al 1073, Tomasín y Peregrino se enfrentan al Hojarasquín del monte.

Este pasaje inicia construido sobre los acordes y algunas notas correspondientes a la colección escalística C', desplegando la superposición de los acordes La menor y Mi bemol menor en las cuerdas durante 8 compases, del 1037 al 1044; y con ciertas variaciones en la frases. Durante estos ocho compases, las maderas y los bronce realizan gestos de impacto recurriendo a la primera escala octatónica y a ambas escalas de tonos enteros.

1034  $\text{♩} = 180$

Trmp. *fp* *f*

Tpt. *fp* *f*

Tbn. *fp* *f*

Timb. *mf* *ff* *fp* *ff* *fp*

Pno. *ff*

Voz

Juan Peregrino (Grito): Hojarasquín del Monte (Grito):

¡ Es el Hojarasquin del monte, Tomasín! (Gritos y sonidos guturales)

$\text{♩} = 180$

Vln. I ord. unis. *ff*

Vln. II ord. unis. *ff*

Vla. div. *f* ord. unis. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Después de un compás de puente, el 1045, las tensiones rítmicas y tímbricas construidas descienden durante trece compases, del 1046 al 1058; sin embargo, la intensidad armónica se mantiene mientras recurre a la combinación de ambas escalas de tonos enteros. Este descenso en la textura proporciona el espacio necesario para los diálogos actuados.

1049

Timb.

Pno.

Voz

a adueñarse de mis tierras? ¡Ya no talarán mis arboles ni cazarán mis animales!, ...¡Malditos! ¡Voy a comérmelos vivos! Pero ¡Nosotros

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*sfz*

*sfz*

*sfz*

*f*

*f*

Tomasín  
(Gritando, interrumpiendo  
al Hojarasquín):

Después de este corto repliegue, la intensidad del enfrentamiento retorna con fuerza desde el compás 1059 hasta el 1067. Aquí se construye sobre la colección escalística C en las cuerdas y el piano, y sobre la escala octatónica número 3 en los demás instrumentos. Cabe anotar que el contrabajo y el timbal, hacen un énfasis permanente sobre la nota Mi, presente en todas las conformaciones escalísticas sobre las que se construye esta sección.

1057

Timb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

*sfz*

*molto cresc.*

*ff*

*ord.*

*ff*

*ord.*

*ff*

*unis. ord.*

*ff*

Finalmente el Hojarasquín del Monte es vencido y la música recurre a un estallido final a partir del compás 1068, construido sobre la escala B', y llevado hasta el compás 1073.

1067

Timb. *fff* *p* *pp*

Tri. *fff* *p*

Plat. *fff* *mf* (Deslizar un platillo contra el otro. Dejar vibrar)

Pno. *fff* *mf*

Voz

Hojarasquín del Monte (Grito):  
¡Ahhh! ¡Malditos! ¡Malditos! ¡Voy a comérmelos vivos cuando se descuiden! ¡Ya verdaaan!

Vln. I *fff* *p*

Vln. II *fff* *p*

Vla. *fff* *p*

Vc. *fff* *p*

Cb. *fff* *p*

Luego del clímax anterior la intensidad instrumental baja considerablemente, sin embargo, la tensión armónica se mantiene, haciendo alusión a la sensación de haber salido ilesos sabiendo que el problema persiste. El recurso armónico de B' se transforma en B creando un ámbito armónico propicio para el siguiente encuentro con la bruja, quien inicia cantando sobre esta misma escala.

El acompañamiento realizado para el siguiente encuentro con la bruja, desde el compás 1087 hasta la anacrusa del compás 1094, está diseñado como un gesto pedal repartido entre las cuerdas y las maderas. Está construido sobre las notas Re y La bemol, intervalo preferente de este personaje y presente en las escalas B y A, usadas en esta sección.

A partir del compás 1094, los momentos en los que Tomasín se dirige a la bruja están escritos sobre la escala D y las respuestas de la bruja están escritas sobre una combinación de ambas escalas de tonos enteros.

A partir del compás 1108, lleno de ira, Tomasín jura que se va a vengar de la bruja. Esta sección está escrita sobre la escala C'. Sin embargo, a partir del compás 1110 los bronce fluctúan armónicamente entre esta escala y el primer motivo melódico de María Jeremías. Además, se presenta una configuración de acentos rítmicos que posteriormente reaparecen en la escena número tres del segundo acto.

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf* *f* *p* *f* *p*

Fag. *mf* *f* *p* *f* *p*

Trmp. *fp* *f* *p* *f* *mf* *ff* *mf*

Tpt. *fp* *f* *p* *f* *mf* *ff*

Tbn. *fp* *f* *p* *f* *mf* *ff* *mf* *ff*

Timb. *f* *p* *f* *p*

Pno. *mf*

Voz

lleve, grandísima sinvergüenza! Todo lo qué me has hecho te lo voy a cobrar algún día! ¡lo juro por Dios! ¡Quién ríe de último, ríe mejor!

Vln. I *mf* *f* *p* *f* *p*

Vln. II *mf* *f* *p* *f* *p*

Vla. *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Vc. *f* *mf* *p* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *p*

Cb. *f* *mf* *p* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *p*

En el compás 1117 la textura sube hacia un estallido climático construido sobre la escala I y luego la dinámica cae drásticamente con dirección al compás 1119.

Allí, la música se acomoda para darle paso nuevamente al narrador. Manteniendo el carácter de nerviosismo que traía en el pasaje anterior, este pasaje se construye sobre la escala C en las cuerdas y maderas, C' en bronce y piano, y sobre ambas escalas de tonos enteros en maderas y percusión. A partir del compás 1123, se recurre a un gesto ya usado anteriormente.

Los compases 1133 y 1134 sirven como transición hacia el siguiente pasaje de narración. Se construyen de manera libre y están basados en el gesto utilizado en los compases 1097 y 1098.

The image shows a musical score for measures 1131 through 1134. The score is written for a full orchestra, including woodwinds (Flute, Clarinet, Bassoon), strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello), and percussion (Timpani). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score begins with a rehearsal mark '1131'. The woodwinds play a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the strings provide a rhythmic accompaniment with eighth notes. The percussion plays a pattern of eighth notes. The dynamics are marked as *mf* and *ppp*, with a *subito* change in the strings. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

En el compás 1136, el acompañamiento cambia y retoma gestos ya conocidos. Contrario al pasaje anterior, este se construye sobre la escala C' en las cuerdas y maderas, C en bronce y piano, y nuevamente sobre ambas escalas de tonos enteros para ciertos gestos en maderas y percusión.



1135

Fl. *f* *p* *f*

Timb. *f* *ppp* *mf* *ppp* *f*

Tri. P.S.

Plat. *pp* *mf*

Pno. *mf* *Re0* *8va* *Re0*

Voz Narrador (50 segundos aprox):  
*Quando llegaron, Tomasín entró a la casa y encontró a su mujer llorando amargamente. “¿Qué te pasa muchacha?” Preguntó*

Vln. I *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f*

Vln. II *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f*

Vla. *f* *mf* *unis.*

Vc. *f* *mf* *sul pont.*

Cb. *f* *pizz.* *arco* *pizz.*

Finalmente, a partir del compás 1162 y hasta el final de esta escena, la música acompaña a la dramaturgia. Allí se presenta la pérdida del bebé y la música busca acompañar y acotar en la narrativa de la actuación.

Durante este pasaje, se presenta una combinación de técnicas extendidas en varios instrumentos, motivos melódicos pertenecientes al material de María Jeremías y gestos extraídos de momentos anteriores.

348  $\text{♩} = 54$

Fltn. (W.T.)  $p$

Fl. (W.T.)  $p$

Trmp. senza sord.  $ppp < mf > ppp$

Tpt. senza sord.  $ppp < mf > ppp$

Tbn.  $ppp < mf > ppp$

Pno.  $p$

(Divisi a 4. Ejecutar glissandi ascendente y descendente de armónicos naturales en la cuerda indicada. Velocidad, perfil melódico y distancia *Ad Libitum*)

Harm.-----  
1 (♯)  
2 (♯)  
3 (♯)  
4 (♯)

(Divisi a 4. Ejecutar glissandi ascendente y descendente de armónicos naturales en la cuerda indicada. Velocidad, perfil melódico y distancia *Ad Libitum*)

Harm.-----  
1 (♯)  
2 (♯)  
3 (♯)  
4 (♯)

Vln. I

Vln. II  $ppp < mf > ppp$

Vla.  $ppp < mf > ppp$

Vc.  $ppp < mf > ppp$

Cb. arco pizz. arco pizz. arco  $f$

A partir del compás 1176 y hasta el compás 1197 se recurre a las series I10, P1, RI7 y R10, como una melodía repartida tímbricamente entre diferentes instrumentos. A esto se le suman acentos de diferentes instrumentos, empleando también las series. Es importante anotar que durante este pasaje, las series extraídas de la matriz se usan sin segmentación hexacordal y se superponen libremente unas a otras.

A partir del compás 1208 y hasta el final de esta escena, las armonías se construyen sobre la escala octatónica número 3 para los bronce y la escala de tonos enteros número 1 para las maderas, piano, violonchelo, contrabajo y percusión. A lo anterior se suma el gesto pedal de las cuerdas, basado en el segundo hexacordio de la serie RI7. Esta configuración armónica es la misma con la que inicia la siguiente escena.

1207

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Trmp.  
Tpt.  
Tbn.  
Timb.  
Pno.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

*mf*  
*p*  
*f*  
*ff*  
*f*  
*ff*  
*ff*  
*pp*  
*sfz*  
*pp*  
*sfz*  
*pp*  
*arco*  
*ff*

(Iniciar con tremolo y reducir la cantidad de golpes hasta llegar a tresillo de corchea)  
*molto cresc.*  
3

#### 4.2.2.1.2 Armonía

Esta escena está caracterizada por la convivencia de dos mundos armónicos diferentes, el consonante y el disonante. Con la introducción, compases 815 al 912, se establece un pasaje de duración considerable construido diatónicamente sobre Mi bemol y modulando ocasionalmente a razón de terceras mayores. Seguido a esto, las primeras intervenciones de los cantantes están apoyadas en armonías consonantes que responden a sus perfiles melódicos.

Es importante anotar que durante los pasajes de armonía consonante no se usan procedimientos de la armonía tradicional, sin embargo, sí se acude a sonoridades de libre consonancia que se ven ampliadas ornamentalmente por notas colorísticas pertenecientes a su mismo sistema escalístico.

Durante los pasajes de armonías disonantes, se recurre siempre al material pre compositivo ya explicado.

#### 4.2.2.1.3 Ritmo

Las diferentes configuraciones rítmicas que ocurren en esta escena, marcan una pauta fundamental para las próximas dos y el desenlace de la obra.

Inicialmente, las figuras temáticas de tresillo se ven acompañadas por actividad rítmica repetitiva que funciona como soporte y a la vez como motor rítmico.

Del compás 829 al 840 la subdivisión de tresillo agrupada de a dos, genera un cambio en el patrón de acompañamiento y oxigena el pulso.

The image shows a musical score for three instruments: Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is written in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The Violin II part begins with the instruction "Legato, no staccato" and includes a trill. The Viola and Violoncello parts feature a repeating triplet pattern. Dynamics markings include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple notes grouped by brackets and slurs.

En el compás 841, la subdivisión de corcheas genera una sensación de lentitud y descanso en comparación con el pasaje anterior.

Musical score for measures 841-845. The score includes parts for Flute (Fltn.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Trmp.), Trombone (Tpt.), and Tuba (Tbn.). The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the brass instruments play a more melodic line. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, *p*, and *pp*, as well as articulation marks like accents and slurs.

La síncopa que ocurre en las cuerdas en el compás 853 se empleará como célula para desarrollos posteriores.

Musical score for measures 853-857, focusing on the string section. The parts include Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The strings play a rhythmic pattern of eighth notes, with a syncopated rhythm in measure 853. The score includes dynamic markings such as *mf*, *pp*, and *f*, as well as articulation marks like accents and slurs. The string parts are labeled with *unis.* (unison) and *pizz.* (pizzicato) in measures 853 and 854, and *divisi arco* (divided arco) in measures 855 and 856.

A partir del compás 913, donde inician las intervenciones cantadas de los personajes, la métrica se acomoda a los acentos agógicos de las frases de cada personaje generando una heterometría que rompe con la continuidad de los pulsos.

913 *mf*

Voz: ¡Mi - ra, To ma sín! ¡Qué her - mo - sa can - ti - dad de pe - ces! ¡Ten dre mos tan - ta co mi - da,

Vln. I: *p* *mf* unis. div. pizz. arco

Vln. II: *p* *mf* unis. div. pizz. arco

Vla.: *p* *mf* unis. div. pizz. arco

Vc.: *p* *mf* pizz. arco

Cb.: *mf*

La configuración rítmica de ciertos gestos realizados por el piano y por el Glockenspiel, ayudan a que el oyente se remita a un momento de ambigüedad y extrañeza.

930 *mf* 80 *pp*

Glock.: *mf* *pp*

935 *p* *pp*

Glock.: *p* *pp*

Pno.: *pp*

La superposición de patrones ternarios y binarios, como en el compás 1039 entre otros, ayuda a generar violencia en los momentos de acción.

1039

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Similar al gesto anterior, el agrupamiento de a tres en patrones binarios genera una sensación de pulso más acelerado, ayudando a construir impacto y velocidad. Uno de estos casos se presenta a partir del compás 1059, y repercute tanto en momentos posteriores de esta escena como en las escenas 2 y 3 del segundo acto.

Con el fin de potenciar el efecto de desplazamiento en el pulso, se acentúa la primera nota de cada agrupación de tres en las semicorcheas.

1061

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

#### 4.2.2.1.4 Orquestación

La orquestación inicia fuerte y con toda la plantilla, haciendo especial énfasis en el motivo melódico de Tomásín. Se recurre a trinos en las maderas, trémolos en las cuerdas, arpeggios en el piano y el Glockenspiel simulando gestos de arpa.

En el compás 829, la sección de cuerdas figura sola, con la adición del Glockenspiel. Las violas, los violonchelos y el contrabajo presentan el soporte armónico mientras los violines cantan un gesto temático articulado con *glissandi*, trinos y trémolos.

The musical score for measures 829-841 is presented for a full orchestra. The instruments and their parts are as follows:

- Glock.** (Glockenspiel): Measures 829-832 show a melodic line starting on a middle C, moving stepwise up and then down, marked *mf* and *f*. Measures 833-841 show sustained chords, marked *mf*.
- Pno.** (Piano): Measures 829-832 are silent. Measures 833-841 play sustained chords, marked *mf*.
- Vln. I** (Violin I): Measures 829-832 play a melodic line with triplets and glissandi, marked *mf* and *f*. Measures 833-841 play sustained chords, marked *mf* and *f*.
- Vln. II** (Violin II): Measures 829-832 play a melodic line with triplets and glissandi, marked *mf* and *f*. Measures 833-841 play sustained chords, marked *mf* and *f*.
- Vla.** (Viola): Measures 829-832 play a melodic line with triplets and glissandi, marked *mf* and *f*. Measures 833-841 play sustained chords, marked *mf* and *f*.
- Vc.** (Violoncello): Measures 829-832 play a melodic line with triplets and glissandi, marked *mf* and *f*. Measures 833-841 play sustained chords, marked *mf* and *f*.
- Cb.** (Contrabass): Measures 829-832 play a melodic line with triplets and glissandi, marked *mf* and *f*. Measures 833-841 play sustained chords, marked *mf* and *f*.

The score includes various musical notations such as triplets, glissandi, and dynamic markings (*mf*, *f*) to indicate the intensity of the performance.

Del compás 833 al 841, se reinterpreta el pasaje anterior. La flauta y el flautín cantan un gesto similar al que anteriormente cantaron los violines, mientras que el oboe, el clarinete, el corno y el trombón proveen el soporte armónico. Durante este pasaje las cuerdas realizan gestos ornamentales en pizzicato.



833

Fltn. *mf* *f* *mf* *f*

Fl. *mf* *f* *mf* *f*

Ob. *mf* *f* *mf* *f*

Cl. *mf* *f* *mf* *f*

Trmp. *mf* *f* *mf* *f*

Tbn. *mf* *f* *mf* *f*

Vln. I *mf* *f* *mf* *f*

Vln. II *mf* *f* *mf* *f*

Vla. *mf* *f* *mf* *f*

Vc. *mf* *f* *mf* *f*

Cb. *mf* *f* *mf* *f*

Del compás 841 al 868, diferentes configuraciones instrumentales realizan cantos mientras el resto de la orquesta cumple un papel de acompañamiento, conformando una textura homofónica. Del compás 869 al 882, la música cumple la función de acompañar el adelanto en la historia hecho por el narrador.

A partir del compás 885, aparecen nuevamente multifónicos en los vientos. Cada una de las notas que se genere en estos gestos, pertenece siempre al recurso pre-compositivo usado en la armonía circundante. En este caso, compás 885, el clarinete interpreta las notas La y Si, pertenecientes a la escala de tonos enteros número 2. Igual es el caso de la flauta y el oboe.

886

Fl.

Ob.

Cl.

*p* *mf* *pp* *mf*

A partir del compás 977 comienza un gesto orquestal que representa el optimismo por el hallazgo de un buen lugar para realizar la pesca. Este gesto se inicia con la viola, una construcción basada en intervalos de cuarta justa y segunda mayor que se despliega en orden ascendente por las cuerdas y los bronce. Finaliza en el compás 988.

975

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Trmp.

Tpt.

Tbn.

unis. pizz. arco

*p* *f* *p* *p* *f* *mf*

senza sord.

En el compás 999, ocurre por primera vez un trémolo con *accelerando*. Está escrito para varios instrumentos, lo que daría como resultado una aceleración de ritmo desigual en una porción de tiempo pequeña.

999

Fl.  
Ob.

*pp* *f* *pp* *f* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *f*

En el compás número 1009, ocurre por primera vez el efecto *Shake* o sacudida, un vibrato muy amplio y fuerte que no solicita un intervalo de apertura en especial. Este efecto re-aparece varias veces durante la segunda mitad de la obra y en varios instrumentos. Además, en el compás 1172 aparece por primera vez el efecto de *Jet Whistle*.

1005

Ob.  
Cl.  
Fag.

*pp* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f*

(Vibrato muy fuerte hacia el final de la duración de la nota)

*f* *mf*

(Vibrato muy fuerte hacia el final de la duración de la nota)

(Vibrato muy fuerte hacia el final de la duración de la nota)

(Vibrato muy fuerte hacia el final de la duración de la nota)

1171

Fltn.  
Fl.

*f* *sfff* *f* *sfff*

(J.W) (J.W)

En el compás 1210, aparece un trémolo de timbal con *decrescendo* en la velocidad

1207

Timb.

*ff* *pp*

(Iniciar con tremolo y reducir la cantidad de golpes hasta llegar a tresillo de corchea) *molto cresc.*

3

## 4.2.2.2 Segunda escena: La Madremonte

### 4.2.2.2.1 *Leitmotiv y alturas*

Del compás 1223 al 1238 el narrador interviene nuevamente, avanzando hasta dirigir la historia hacia el momento de la búsqueda del bebé. Las alturas usadas durante estos compases de inicio pertenecen a la convivencia de tres mundos armónicos diferentes, que provienen de la escena anterior: La escala D para las cuerdas, quienes omiten deliberadamente la nota Si y hacen especial énfasis en la nota Fa, con motivo de diferenciarse de la escala I; la Escala octatónica número 3 para las acotaciones espontaneas de los bronce y la escala de tonos enteros número 1 para las maderas, piano y percusión (a excepción del timbal que apoya al contrabajo).

The musical score is for the second scene, "La Madremonte". It features the following instruments and parts:

- Trompa en Fa**: Part 1, marked *con sord.* and *pp*, with dynamics *mf* and *mf*.
- Trompeta en Sib**: Part 2, marked *con sord.* and *f*, with dynamics *mf* and *mf*.
- Trombón**: Part 3, marked *con sord.* and *mf*, with dynamics *mf* and *mf*.
- Piano**: Part 4, marked *p*, with dynamics *p* and *mf*.
- Voz**: Narrador, with lyrics: "Tal vez no podría ser mayor la desgracia de Tomasín y su esposa. La Madremonte, quien suele llevarse a los niños al bosque, había raptado a su bebé." The tempo is marked *♩ = 54*.
- Violín I**: Part 5, marked *pizz. div.* and *p*, with dynamics *ppp* and *mf*.
- Violín II**: Part 6, marked *div.* and *p*, with dynamics *ppp* and *mf*.
- Viola**: Part 7, marked *pizz.* and *p*, with dynamics *ppp* and *mf*.

The score includes various musical notations such as *arco*, *sul pont.*, *pizz.*, and *div.* (divisi). The dynamics range from *ppp* (pianissimo) to *mf* (mezzo-forte).

Las líneas cantadas comienzan en el compás 1239 con la intervención de Juan Peregrino. Su perfil melódico incluye quintas justas y un acorde de Fa sostenido menor, que es alterado con una séptima mayor para efectos de tensión armónica; En el tercer tiempo del compás 1242, progresa hacia el acorde generador de la escala I.

1239

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Timb.  
Pno.  
Voz  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

Juan Peregrino (Cansado):  
 ¡Pron - to, os - cu - re - ce - rá del to - do y a - ún no he - mos en - con - tra - do na - da!

ord. punta d' arco ord. div.  
 mf ppp mp p f pp  
 mf ppp mp p f pp  
 mf ppp mp p f pp  
 mf ppp mp p f pp  
 mf ppp mp p f pp

Tomasín interviene entre los compases 1242 y 1246. Sus intervallos de segunda mayor y cuarta justa se ven en gran medida transformados en segunda menor y tritono y su uso armónico es más ambiguo. El acorde que lo acompaña en las cuerdas, parte de un *cluster* abierto que progresa hacia acordes conformados por notas extraídas de la melodía; mientras tanto el piano ejecuta acordes contruidos

por notas de la escala de tonos enteros; los bronces y maderas, con gestos espontáneos, recurren también a esta escala. El compás 1249 funciona como puente hacia la intervención de Lucía.

Lucía se separa del grupo por un momento y expresa su pena en soledad, compases 1250 a 1246. Este pasaje está construido sobre sus intervalos preferentes pero combinando de manera libre diferentes recursos armónicos para su acompañamiento, tanto consonantes como disonantes.

La frase que inicia en el compás 1250, está acompañada por un acorde de Fa aumentado, que progresa hacia un acorde de Re menor en el compás 1252, con notas de ornamentación como sexta mayor, séptima menor y novena mayor; éste a su vez progresa hacia un acorde de Si bemol mayor con séptima mayor, novena mayor y onceava mayor en el compás 1253 y la frase finaliza en el compás 1254 con un acorde de La menor con séptima menor. Este segmento representa un sentimiento maternal triste por lo sucedido.

1249 Lucía Cantarín (Desconsolada):

Voz

¿Dón - de es - tás hi - jo mí - o? ¿A dón-de te ha lle-

Vln. I unis. ord.

Vln. II unis. ord.

Vla. unis. ord.

Vc. solo 1 tutti

En el próximo pasaje, la armonía cambia hacia atmosferas más tensas y dramáticas. Inicia con escala de tonos enteros 1 en los compases 1255 y 1256; luego pasa a un acorde de Do mayor con cuarta aumentada.

El compás 1258, que contiene un acorde disminuido con séptima disminuida, sirve como puente hacia la siguiente frase.

1257

Voz

ca - so te ha a-ban-do-na-do en el fri - o? ¿Por qué te ha a-par-ta-do de tu ma - dre? ¿Por -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Por los próximos cuatro compases, 1259, 1260, 1261 y 1262; la armonía retorna a acordes consonantes y relacionados por medio de una “libre consonancia”.

Lucía finaliza su intervención con la progresión que inicia en el tercer tiempo del compás 1263 y va hasta el compás 1264. Allí se genera una progresión que va de un acorde de Sol menor con séptima mayor y descansa sobre un acorde de Re menor con séptima mayor. Ocurren luego tres compases de soldadura y, seguido a esto, Juan Peregrino se acerca a Lucía y la anima a seguir buscando.

mf

Voz

ñor, ¡Sal - va - nos de es - te do - lor!

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

solo 1

La intervención de Peregrino se acompaña de acordes que están relacionados con los modos Dórico en Do, compases 1268 a 1271; Locrio en Fa, 1272 a 1276 y Dórico en La, 1277 a 1280.

1269

Fltn.

Fl.

Ob.

Cl.

*mf*

Juan Peregrino (Ansioso):

Voz

*mf* *f* *mf*

¡Hay u na es - pe - ran - za pa - ra tu al - ma des - con - so - la - da! A lo

Vln. I

Vln. II

Vla.

tutti

Vc.

pizz.

Cb.

*mf*

1272

Voz

*f* *p* *f*

le - jos, en el bos - que, se es - cú - cha u - na cas - ca - da. A - lí es don de e - se mon - struo o - cul - ta sus pre - sas

Vln. I

div.

*f* *mf* *f*

Vln. II

div.

*f* *mf* *f*

Vla.

*f* *mf* *f*

Vc.

*f* *mf* *f*



1277

Fltn.

Fl.

Ob.

Voz

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

¡Va - mos, mú-jer! ¡Es ho - ra de mos - trar for - ta - le - za!

Los tres personajes continúan buscando al bebé, compases 1281 a 1288, contruidos sobre la escala octatónica 3.

Finalmente lo encuentran en la copa de un árbol. Lucía quiere rescatarlo. En esta nueva intervención, compases 1289 a 1294; la melodía y el acompañamiento de lucía están contruidos sobre la escala octatónica 3. Siguiendo con el mismo recurso armónico, Juan Peregrino interrumpe a Lucía, advirtiéndole que la Madremonte puede estar cerca; compases 1295 a 1297.

Juan Peregrino:

Voz

Vln. I

Vln. II

te - mas te en-con-tra-ré aho-ra mis - mo ¡Ten cui - da - do, Lu - ci - al! La Ma-dre-

El encuentro con la Madremonte, en el compás 1301 posee menor actividad. Sus alturas pertenecen a la escala octatónica 1. Este gesto está compuesto por las maderas quienes sobre ésta escala realizan un quintillo. Seguido a esto el Glockenspiel arpeggia un *cluster* semi-abierto y el clarinete y la flauta ejecutan sonidos multifónicos.

En el compás 1302 el piano inicia un gesto repetitivo construido sobre los intervalos preferentes de María Jeremías, semitono y tritono. Este tejido formado por cuerdas, piano y Glockenspiel se repite de manera errática hasta el compás 89, alternando con efectos de sonido producidos en las cuerdas y en el piano.

Sumado a lo anterior, las maderas ejecutan efectos producidos por técnicas extendidas en alturas que no responden a ninguna restricción armónica y no tienen ninguna relación con el material pre-compositivo. El timbal y el contrabajo ejecutan golpes en la nota Mi, con la intención de generar vibraciones en la nota más grave.

En el compás 1312 interviene Tomasín iracundo. Su canto está basado en intervalos de tritono y acompañado por notas pertenecientes a la escala octatónica número 1. Luego, en el compás 95, retorna el efecto de los violines mezclado con los *glissando* y el *cluster* del Glockenspiel. Aquí reaparece un motivo melódico de apoyo encontrado anteriormente en diferentes secciones de la obra, realizado ahora por el fagot, el cello y el contrabajo. A esto se le suma el *glissando* y trémolo del timbal, sobre dos notas pertenecientes a la escala octatónica 1.

1311

Trmp. senza sord. *pp* *ff* *p*

Tpt. senza sord. *pp* *ff* *p*

Tbn. senza sord. *pp* *ff* *p*

Tomasín (Con ira): *ff* *mf*

Voz *mf*

Vln. I *pp* *f* *ord.* *pp* *ff* *mf* *pp*

Vln. II *pp* *f* *ord.* *pp* *ff* *mf* *pp*

Vla. *ff* *mf* *pp*

Vc. *ff* *mf*

Cb. *ff* *mf* arco

¡A - trás, a - ni-mal de mon - te! Ya me has he-cho su - fi -

Posteriormente, en la anacrusa del compás 1319, interviene Juan Peregrino. Su perfil melódico es mucho más fluido y libre, respondiendo a la agitación que siente debido al encuentro. Inicia sobre un acorde formado por notas pertenecientes a la escala octatónica 1.

1319

Fltn. *mf* *pp* *mf*

Fl. *mf* *pp* *mf*

Ob. *mf* *pp* *mf*

Cl. *mf* *pp* *mf*

Voz *mf* *f*

trás, bes-tia! Dé - ja-nos en paz. Si a - ho - ra rin-des cuen-tas a la bru - ja ¡Pues de

Vln. I *mf* *pp* *mf*

Vln. II *mf* *pp* *mf*

Vla. *mf* *pp* *mf*

Vc. arco *pp* *mf*

(Tutti)

div. sul pont.

ord.

ord.

ord.

La construcción armónica entre los compases 1322 y 1331 varía de manera rápida. Inicia en la escala D por los compases 1322 y 1323, luego pasa a la escala C por los compases 1324 y 1325, después pasa a la escala A' por el compás 1326, pasa a la escala I por el compás 1327 y mitad del 1328, y finalmente pasa a la escala octatónica número 1 durante la segunda mitad del compás 1328 y los compases 1329, 1330 y 1331. El compás 1331, construido sobre la octatónica número 1, sirve como puente hacia la última intervención de Tomasín en esta escena.

En el compás 1331, Tomasín jura vengarse de la bruja de manera definitiva. Su línea melódica está construida de manera libre y respondiendo a la exaltación del momento. Armónicamente el puente anterior ha conducido hacia la escala I, que acompaña la línea de canto y que abarca el compás 1332 y los primeros dos tiempos del compás 1333. A partir del tercer tiempo de este compás y hasta el final del compás 1336, la armonía y melodía se basan en la escala B.

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 1330 to 1332, and the second system covers measures 1333 to 1336. The instruments and parts included are:

- Fltn.** (Flute): Measures 1330-1332, marked *ff* in 1330, *f* in 1331, and *mf* in 1332.
- Fl.** (Flute): Measures 1330-1332, marked *ff* in 1330, *f* in 1331, and *mf* in 1332.
- Ob.** (Oboe): Measures 1330-1332, marked *ff* in 1330, *f* in 1331, and *mf* in 1332.
- Trmp.** (Trumpet): Measures 1330-1332, marked *ff* in 1330, *f* in 1331, and *mf* in 1332. In measure 1333, it is marked *ff*.
- Tpt.** (Trumpet): Measures 1330-1332, marked *ff* in 1330, *f* in 1331, and *mf* in 1332. In measure 1333, it is marked *ff*.
- Tbn.** (Tuba): Measures 1330-1332, marked *ff* in 1330, *f* in 1331, and *mf* in 1332. In measure 1333, it is marked *ff*.
- Voz** (Voice): Measure 1330 is a rest. In measure 1331, the vocal line begins with the lyrics "Tomasín (Con ira): ¡Mal - - di - - ta". The melody is marked *ff* in measure 1331 and continues in measure 1332.
- Vln. I** (Violin I): Measures 1330-1332, marked *mf* in 1330, *f* in 1331, and *mf* in 1332. In measure 1333, it is marked *ff*.
- Vln. II** (Violin II): Measures 1330-1332, marked *mf* in 1330, *f* in 1331, and *mf* in 1332. In measure 1333, it is marked *ff*.
- Vla.** (Viola): Measures 1330-1332, marked *mf* in 1330, *f* in 1331, and *mf* in 1332. In measure 1333, it is marked *ff*.
- Vc.** (Violoncello): Measures 1330-1332, marked *mf* in 1330, *f* in 1331, and *mf* in 1332. In measure 1333, it is marked *ff*.
- Cb.** (Cello): Measures 1330-1332, marked *mf* in 1330, *f* in 1331, and *mf* in 1332. In measure 1333, it is marked *ff*.

The score includes various musical notations such as dynamics (*ff*, *f*, *mf*), articulation (accents, slurs), and performance instructions (e.g., "Tomasín (Con ira):", "¡Mal - - di - - ta", "unis.", "arco").

[illegible]

Desde el compás 1337 y hasta los primeros 2 tiempos del compás 120, se pasa a la escala A' y a partir del tercer tiempo del compás 1342 y hasta el compás 1348, se construye sobre la escala C'.

Al llegar al compás 1349, la armonía cambia hacia la escala A, con un gesto de tritono entre La bemol y Re natural para las cuerdas y el resto de la orquesta se divide a la altura del do central en los acordes que generan la escala A; es decir, del Do central hacia arriba las notas corresponden a un acorde de Sol menor y Do sostenido menor y del Do central hacia abajo, las notas corresponden al acorde de La bemol, Si Natural, Re natural; acorde que contiene el tritono. Los gestos ornamentales que se presentan en las maderas tienen como ejes centrales las

notas del acorde de Sol menor, pero las notas intermedias pertenecen a la escala A. Aquí la intensidad orquestal disminuye.

En el compás 1354 comienza una nueva entrada del narrador que sirve como puente hacia la tercera y última escena de la obra.

The musical score for measures 1349-1354 shows a dynamic shift from *mf* to *p* across the orchestra. The woodwinds (Fltn., Fl., Ob., Cl., Fag.) and brass (Trmp., Tpt., Tbn., Timb.) sections play sustained notes. The piano (Pno.) plays a sustained chord with a *pp* dynamic. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.) play a sustained chord with a *pp* dynamic. The narrator's entry begins in measure 1354 with a *mf* dynamic.

Measures 1349-1354:

- Fltn.: *mf* (measure 1349), *p* (measure 1350), *mf* (measure 1354)
- Fl.: *mf* (measure 1349), *p* (measure 1350), *mf* (measure 1354)
- Ob.: *mf* (measure 1349), *p* (measure 1350), *mf* (measure 1354)
- Cl.: *mf* (measure 1349), *p* (measure 1350), *mf* (measure 1354)
- Fag.: *mf* (measure 1349), *p* (measure 1350), *mf* (measure 1354)
- Trmp.: *mf* (measure 1349), *p* (measure 1350), *mf* (measure 1354)
- Tpt.: *mf* (measure 1349), *p* (measure 1350), *mf* (measure 1354)
- Tbn.: *mf* (measure 1349), *p* (measure 1350), *mf* (measure 1354)
- Timb.: *mf* (measure 1349), *p* (measure 1350), *mf* (measure 1354)
- Pno.: *ff* (measure 1349), *pp* (measure 1350), *pp* (measure 1354)
- Vln. I: *ff* (measure 1349), *pp* (measure 1350), *pp* (measure 1354)
- Vln. II: *ff* (measure 1349), *pp* (measure 1350), *pp* (measure 1354)
- Vla.: *ff* (measure 1349), *pp* (measure 1350), *pp* (measure 1354)
- Vc.: *ff* (measure 1349), *pp* (measure 1350), *pp* (measure 1354)

#### 4.2.2.2 Armonía

Inicialmente la importancia del uso armónico da paso al uso melódico y efectista con el objetivo de dar soporte a la narrativa en curso. Esto abarca desde el inicio de la escena hasta la primera intervención cantada; allí el uso armónico recobra su importancia.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet), brass (Trumpet, Trombone, Tuba), Glockenspiel, and Voice. The bottom section includes strings (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello). The score is divided into four measures. The woodwinds and brass parts feature dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *f*, along with articulation like *pp* and *mf*. The string section is marked with *arco sul pont.* and *pizz.* (pizzicato), with dynamics ranging from *ppp* to *mf*. The vocal part enters in the second measure with the lyrics: "Aunque ella es la guardiana de los bosques y las selvas, y acecha a los aserradores y cazadores que invaden sus territorios, nunca había acechado a Tomasín porque era buen esposo y trabajaba la tierra con amor." The vocal line is marked with *mf* and *f*.



Esta escena contiene el momento de mayor tensión emocional de la obra. Del compás 1239 al 1300, la incertidumbre de los personajes se ve reflejada en la fluctuación de lenguajes armónicos que no están relacionados entre sí y en la poca estabilidad y dirección de sus perfiles melódicos. Cada personaje expresa angustia a su manera, sobre su propio material y deformando sus intervalos preferentes, haciendo que el uso armónico se torne ambiguo y sin dirección concreta.

1239  
Juan Peregrino (Cansado):

Voz *mf* *f* *p*  
¡Pron - to, os - cu - re - ce - rá del to - do ya - ún no he - mos en - con - tra - do na - da!

Vln. I ord. punta d' arco *mf* *ppp* *mp* *p* *f* *pp*  
Vln. II ord. punta d' arco *mf* *ppp* *mp* *p* *f* *pp*  
Vla. ord. punta d' arco *mf* *ppp* *mp* *p* *f* *pp*  
Vc. ord. punta d' arco *mf* *ppp* *mp* *p* *f* *pp*  
Cb. *mf* *ppp* *mp* *p* *f* *pp*

1242

Fl. *mf* *pp* *f* *pp* *mf*  
Cl. *mf* *pp* *f* *pp* *mf*  
Trmp. *p* *f* *mf*  
Tpt. *p* *f*  
Tbn. *p* *f* *mf*

Tomasín (Con rabia): *mf* *f* *ff*  
Tomasín (Desconsolado): *mf*

Voz *mf* *f* *ff* *mf*  
¡He - mos bus - ca - do por dos dí - as y es - ta sel - va pa - re - ce ca - da vez más gran - de! No qui

Entre los compases 1261 y 1265, se sitúa una de las relaciones dominante-tónica más distinguible en la obra.

The musical score for measures 1261-1265 includes the following parts and markings:

- Voz:** Lyrics: "A - yú - da-nos, oh se - ñor, ¡Sal-va-nos de es-te do-lor!". Dynamics: *p*, *mf*, *ff*, *mf*.
- Vln. I:** Dynamics: *mf*, *f*, *p*.
- Vln. II:** Dynamics: *mf*, *f*, *p*.
- Vla.:** Dynamics: *mf*, *f*, *p*.
- Vc.:** Dynamics: *mf*, *f*, *p*. Includes a "solo 1" marking and a triplet of eighth notes.
- Cb.:** Dynamics: *f*, *p*, *mf*.

#### 4.2.2.2.3 Orquestación

La orquestación de esta escena transcurre con los mismos elementos que las escenas anteriores hasta el compás 1301, donde se inicia el encuentro con la Madremonte.

Este pasaje tiene la característica de ser un poco más vacío instrumentalmente y de tener menos actividad. Hasta ahora los momentos de gran tensión proporcionados por la narrativa de la historia, se ven representados por pasajes de complejidad rítmica y armónica que generan intensidad; sin embargo el encuentro con la Madremonte, según las leyendas, es tan aterrador, que el vacío orquestal sumado a gestos muy puntuales de algunos instrumentos, logran generar una atmosfera de shock y pánico que lo representa.

El encuentro es anunciado por el piano en un *glissando* rápido ejecutado con una púa blanda de guitarra, en las cuerdas graves del arpa del piano; simultáneamente el Glockenspiel arpeggia un *cluster* semi-abierto.

A continuación, el piano ejecuta acordes en su registro sobreagudo, las cuerdas insinúan acordes ejecutados en tremolo y las maderas complementan con sonidos multifónicos.

En el tercer tiempo del compás 1304 aparece un efecto único en la obra. Se pide a los intérpretes de violin y viola, que soplen suavemente al interior de la caja de resonancia de sus instrumentos, para generar un efecto de siseo. A esto se suman los *glissando* que se efectúan en el platillo suspendido, al deslizar fuertemente la punta de una baqueta, desde su interior hacia el borde del platillo.

La combinación de estos elementos genera un ambiente tétrico y propicio para la aparición de la Madremonte. En los momentos de interacción de ésta con los personajes, la orquestación recobra parte del diseño con el que se ha acompañado anteriormente las intervenciones de los personajes.

1304

Cl. *pp*

Timb.

Glock. *p*

Pno. *pp* *ff* *pp* *ff*

Voz *ff* *pp* *ff*

Vln. I *pp* *f* *pp* *f*

Vln. II *pp* *f* *pp* *f*

Vla. *pp* *f* *pp* *f*

¡Se arrepentirán de haberme seguido! ¡Me los comeré vivos jajá! ... ¡Ahhhg...ja, ja, ja, ja...!

(Soplar suavemente al interior de la caja de resonancia del instrumento)

(Glissando rápido con pua blanda de guitarra sobre las cuerdas graves el arpa del piano en sentido descendente. Dejar vibrar)

(Glissando rápido con pua blanda de guitarra sobre las cuerdas graves el arpa del piano en sentido descendente. Dejar vibrar)

### 4.2.2.3 Tercera escena: La noche de la bruja

En la última escena de la obra, se produce el desenlace y final de la historia. Tomasín decide deshacerse de la bruja y prende fuego a su vivienda.

#### 4.2.2.3.1 *Leitmotiv* y alturas

Esta escena parte, armónicamente, de la continuación del pasaje con el que termina la escena anterior y que sirve como soporte a la intervención del narrador.

Piano

Narrador:

Voz

Después de caminar durante toda la noche regresaron a la casa al amanecer del día siguiente. Cayeron en sus camas como si fueran rocas y solo se despertaron al atardecer para comer.

Misterioso,  $\text{♩} = \text{♩}$  ( $\text{♩} = 112$ )

divisi a 4  
pizz.

Violín I

div.  
sul pont.

Violín II

pp  
sul pont.

Viola

pp  
pizz.

Violonchelo

pp  
pizz.

Contrabajo

pp

mf

pp

mf

pp

mf

A partir de la anticipación hecha por las maderas al compás 1370, la armonía cambia y se emplea la serie dodecafónica I7, usando ambos hexacordios en las cuerdas, el primero antes del *glissando* y el segundo como punto de llegada. La percusión y el piano usan el primer hexacordio mientras bronces y maderas usan el segundo. Este recurso se extiende hasta el compás 1375. Del compás 1376 al 1381, la textura cambia y se emplea la escala octatónica 3.

1374

Ob.

Cl.

Trmp.

Tpt.

Tbn.

Pno.

Voz

Narrador (10 segundos aprox):

al corral de los animales.

“Quiero contarte algo” le dijo en voz baja. Y así, mientras compartían, el hombrecillo valiente le

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Desde el compás 1390 y hasta el compás 1405, se regresa al motivo melódico de apoyo 1 como ostinato y construido nuevamente sobre la escala octatónica 3. Las texturas de acompañamiento que se presentan en los demás instrumentos, están construidas sobre esta misma escala.

A partir del compás 1406, en las cuerdas se recurre a una construcción basada en intervalos de tritono sin estar supeditados a alguna colección escalística pre compositiva, mientras que el piano, el fagot y el clarinete continúan con el gesto melódico anterior. Se suma el Glockenspiel, que recurre a la serie infinita número 2B y acentos en maderas y bronces una vez más sobre la escala octatónica

número 3, configurándose de manera similar al acorde I. Esta textura de acompañamiento se extiende hasta el compás 1425.

1405

Fltn. *mf* *f*

Fl. *mf* *f*

Cl. *f*

Fag. *f*

Glock. *p* *2*

Pno. *f* *p*

Voz

Narrador (22 segundos aprox):  
Ya la noche había cerrado completamente, cuando Tomasín vio

Vln. I *ord.* *sul pont.* *f pp* *mf pp* *mf pp* *mf pp*

Vln. II *ord.* *sul pont.* *f pp* *mf pp* *mf pp* *mf pp*

Vla. *arco* *mf* *f*

Vc. *unis. pizz.* *mf*

Cb. *mf*

A partir del compás 1426, la textura cambia completamente y da paso a una serie de melodías individuales. Inicialmente el punto de llegada del pasaje anterior, compás 1426, está construido sobre la escala octatónica número 1, pero a partir del compás 1430 se utilizan gestos con series extraídas de la matriz dodecafónica,

acordes contruidos a partir de las escalas generadas y motivos melódicos usados con libertad.

1427

Fl. *pp* *pp* *mf*

Ob. *pp* *pp* *mf*

Cl. *pp* *pp* *mf*

Fag. *pp* *pp* *pp*

Hr. *pp* *pp* *mf*

Tnp. *pp* *pp* *mf*

Vln. I *pp* *pp* *pp*

Vln. II *pp* *pp* *pp*

Vla. *pp* *pp* *pp*

Vc. *mf* *mf* *mf*

Voz: *πάσαις (οἱ δαίμονες ἀπὸς):*  
 ¿Cuánto tiempo estaría la bruja fuera de la casa? ¿Una hora? ¿Dos? ¿Tres? Nadie lo sabría. Sin embargo él esperaría paciente

El compás 1468 marca el inicio de la actividad como tal en la tercera escena. A partir de este compás, se presenta un aquelarre realizado por María Jeremías en adoración a Satanás. La bruja, ya cansada de que sus maleficios no surtan efecto sobre Tomasín, decide invocar a Satanás y rogar por su favor en un último intento por conquistar al campesino. El ambiente paranormal y esotérico de la escena, ubica a María Jeremías en un cuadro que desorienta a Tomasín y que demuestra la conexión que tiene esta con lo sobrenatural.



Con el fin de responder al requerimiento psicológico que plantea la escena; las melodías, los momentos de *Sprechstimme* y los acompañamientos armónicos, se construyen sobre el material dodecafónico anteriormente explicado, logrando variedad continua en las alturas y generando así, texturas y ambientes atonales y ambiguos.

1461

Glock.

Pno.

Voz

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

$\text{♩} = \text{♩} \rightarrow (\text{♩} = 112)$

unis. ord.

pp unis. ord.

pp solo 1 arco

mf

Del compás 1471 al 1481 se presentan las primeras tres frases cantadas de esta escena. Éstas contienen, principalmente en la voz, las alturas correspondientes al primer hexacordio de P10 (Si bemol - Si natural - La - Re sostenido - Do sostenido y Do natural); y las alturas de su hexacordio complementario (Fa - Mi - Re - Sol sostenido - Fa sostenido y Sol) figuran principalmente en el acompañamiento.

1469

*María Jeremías:*  
(De ser posible, cantar con sonido gutural y rasgados de garganta en las notas graves)

*f*

*ff*

*f*

Oh te - rri - ble prin-ci-pe de las-ti - nie - blas, po-de - ro - so

Sin embargo, continuando con el procedimiento hexacordal, cada nueva serie divide sus hexacordios entre la voz y el acompañamiento para generar la serie completa. El acompañamiento a estas frases, se construye con las notas del hexacordio complementario. Cabe anotar que el piano y el Glockenspiel recurren nuevamente al recurso de series infinitas, usado anteriormente.

1481

Voz

*ff* *ff* *mf* *p*

ca - dos! Es - - cú - cha mi rue - go, es -

1484

Voz

*f* *ff*

cú - cha mi cla - mor ¡Y - trae so - bre la tie - rra el más in -

1487

Voz

fa - me te - rror!

137

la percusión de alturas. Esta designación se mantiene por tres compases y luego se intercambia por tres compases más, dejando el primer hexacordio para las cuerdas, con la adición del fagot, los bronce y la percusión de alturas definidas y el segundo para las maderas y el piano.

1487

Cl.

Fag.

Trmp.

Tbn.

Timb.

Pno.

Voz.  
fa - me te - rror!

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

En el compás 1494, el violín I inicia el descenso el con segundo hexacordio de P0 y finaliza con el segundo hexacordio de P10, mientras que el contrabajo, doblado

a distancia de dos octavas por el violonchelo y el fagot, inicia su frase también con el segundo hexacordio de P0 y finaliza con el segundo hexacordio de P10. El violín II inicia el descenso con el segundo hexacordio de P10 y finaliza con el primer hexacordio de P0.

En el quinto tiempo del compás 1496, los violines recurren a un gesto realizado anteriormente en la escena II del Acto 1, el *glissando* de armónicos naturales, esto con el fin de dar un cierto sentido de transición hacia lo que viene. Al mismo tiempo, la viola, doblada por la trompeta y el oboe a distancia de una octava, inicia con el primer hexacordio de P0 y finaliza con el segundo hexacordio de P10 mientras que el trombón y el corno, inician con el segundo hexacordio de P10 y finalizan con el primer hexacordio de P0.

Después de estos dos compases de soldadura o transición, 1496 y 1497, contruidos sobre las series P0 y P10 combinadas; María Jeremías inicia una intervención hablada.

La intervención hablada tiene un acompañamiento musical estático, con melodías espontaneas de algunas maderas y ornamentos realizados por el Glockenspiel y el piano. Esta sección, que inicia en el compás 1497 y se extiende hasta el compás 1507, está construida sobre las series I6 para las cuerdas, la serie I11 para los adornos melódicos y el recurso de series infinitas para el piano y el Glockenspiel. A este procedimiento se le suma la aparición del tema melódico respectivo de su personaje, sin estar dentro de la serie.

1496

Fl. *pp* *mf*

Cl. *pp* *mf*

Fag. *pp* *mf*

Trmp. *pp* *mf* con sord.

Glock. *p*

Pno. *pp* *p*

Voz *Glissando con tremolo. Sul pont, sul E.* *div.* *¡Oh, Señor oscuro! ¡Mi amante reverenciado y*

Vln. I *sul pont. pp* *Glissando con tremolo, Sul pont, sul D.* *mf* *pp* *mf* *pp*

Vln. II *sul pont. pp* *Glissando con tremolo, Sul pont, sul D.* *mf* *pp* *mf* *pp*

Vla. *sul pont. pp* *gliss.* *mf* *pp* *mf* *pp*

Vc. *sul pont. pp* *pizz.* *gliss.* *mf* *pp* *mf* *pp*

Cb. *pp* *mf*

En el compás 1508, María Jeremías inicia una sección con la técnica *Sprechstimme*. Aquí se retoma el perfil melódico hexacordal usado anteriormente. Para las primeras frases se usa el primer hexacordio de la serie R11, resultado de invertir la serie inicial a razón de T(6)I. Para la última frase, se usa el primer hexacordio de la serie P4, resultado de invertir la serie inicial a razón de T(6). Además, se recurre nuevamente a la textura de acompañamiento con los respectivos hexacordios complementarios; esta vez con el patrón rítmico en las

cuerdas y el piano, acentos fuertes con la percusión y gestos ornamentales, ahora con libertad para usar ambos hexacordios de la serie, con las maderas y bronces.

1501  
Voz *mf*  
querido! Al maldito de Tomasin ninguno de mis males le ha valido. Tus espantos lo han enfrentado ¡Y a todos ha vencido!  
¡Oh, te-

1509  
Voz *f* *mf*  
rri - ble prin - ci - pe de las ti - nie - blas! ¡Po - de - ro - so a - mo de los con - de -

1514  
Voz *ff*  
na - dos! ¡Oh, se - ñor de los ma le fi - cios, res - pon de a mi lla -

1518  
Voz *Maía Jeremías ( Exclamado, con mucha pasión):*  
ma - - do! *Auctoritatem concede me de dominari in species, Ad complacere*

1520  
Voz  
*mias scleratas libidines. ¡Iramque dementia solve, offero tibi corporemque meum animam obscenam meam! Imploro te, luminis ferens. Hominem*

En el pasaje anterior, María Jeremías pide a Satanás que se manifieste ante ella y a partir del compás 1519, la fuerza que lleva la música allí, representa esa respuesta que ella estaba buscando. Este momento está construido de manera libre y sin restricción de alturas, pues la serie completa se habilita para toda el ensamble, y con un fuerte componente rítmico derivado del patrón en desarrollo. Los acentos, la variedad de figuras rítmicas y los tres tejidos diferentes entre cuerdas, maderas y bronces generan un caos climático donde la orquesta se dirige a un *glissando* múltiple.

Al llegar al compás 1526, se retoma momentáneamente la construcción armónica basada en la escala D y las escalas de tonos enteros, abandonando las series.

1524

*(Glissar desde el inicio del compás hasta el silencio. Glissar hacia la nota más grave posible.)*

Fltn. *fff*

Fl. *fff*

Ob. *fff*

Cl. *pp*

Fag. *pp*

*pp*

*(Glissar desde el inicio del compás hasta el silencio. Glissar hacia la nota más grave posible.)*

Trmp. *fff*

Tpt. *fff*

Tbn. *fff*

Timb. *fff*

Tri. *p*

Plat. *p.c.*

Glock. *pp* *f*

Pno. *mf* *ff* *dim.* *pp*

Voz

*suam prolem ¡Flammam accendam, spargam tuum sementem!*

*(Glissar desde el inicio del compás y hasta la siguiente nota, compás 165.)*

Vln. I *fff*

Vln. II *fff*

Vla. *fff*

Vc. *div.* *fff*

Cb. *fff*

punta d' arco *pp*

punta d' arco *pp*

punta d' arco *pp*

unis. punta d' arco *pp*

pizz. *mf*

Del compás 1532 al 1543, María Jeremías continúa con su plegaria. Aquí la música pasa a un plano de acompañamiento al gesto del personaje, usando indiscriminadamente elementos de todo el material que lo representa. Este acompañamiento cuenta con melodías espontáneas del piano, el Glockenspiel y la flauta, así como con acentos producidos por los timbales. Tanto el material usado en las cuerdas como los acordes formados por maderas y bronce fluctúan entre la escala I y la escala D.

1532

Fl. *mf* *p* *f*  
(Sostener el batimento entre las notas el mayor tiempo posible)

Ob. *mf* *p* *f*  
(Sostener el batimento entre las notas el mayor tiempo posible)

Cl. *mf* *p* *f*

Fag. *mf* *f*  
con sord.

Trmp. *mf* *f* *p* *f*  
con sord.

Tpt. *p* *f*  
con sord.

Tbn. *p* *f*  
con sord.

Voz *María Jeremías : (Hablado, con euforia y respiración agitada)*  
*¡Ah... ja ja ja ja...! Gracias por contestarme, amo de los infiernos. Haré lo que me pidas si respondes a mis ruegos. Mañana celebraré la victoria y la venganza ja ja ja... ¡Al hijo de Tomasin devoraré en tu alabanza!*

Vln. I *mf* *pp* *f* *pp* *mf* *pp* *f*

Vln. II *mf* *pp* *mf*

Vla. *mf* *pp* *mf* *pp* *mf*

Vc. *mf* *pp* *mf* *pp* *mf*



La línea melódica cantada regresa en el compás 1544 construida completamente sobre la serie P10 y para su acompañamiento se retoma nuevamente el sistema de hexacordios complementarios.

En el compás 1556, la intencionalidad de la música inicia un ascenso hacia un estallido final en el compás 1563; este es el momento climático del aquelarre.

The musical score for measures 1562 to 1563 is a complex orchestral and vocal arrangement. It begins at measure 1562, marked with a '1562' above the Flute I staff. The score includes parts for Flute I, Flute II, Oboe, Clarinet, Bassoon, Timpani, Piano, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The vocal soloists (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) are also present. The music is characterized by a strong sense of direction, with a 'molto cresc.' marking at the start of measure 1562. The dynamics range from *p* (piano) to *fff* (fortissimo), with a final 'estallido' (explosion) in measure 1563. The score features a variety of musical textures, including melodic lines, harmonic support, and rhythmic patterns. The use of hexacordios complementarios is evident in the melodic lines, particularly in the vocal soloists and the upper woodwinds. The overall mood is one of intense drama and climax.

Los violines, la viola y el piano pasan a la serie R1, usando principalmente su primer hexacordio y eventualmente toda la serie. El contrabajo, el violonchelo, el fagot y ahora la viola, continúan con el motivo melódico de apoyo 1, adaptado ahora a la escala octatónica 3.

En el compás 1562 la serie R1 y la escala D, conviven. El piano continua con el movimiento que trae, en la serie R1, mientras las cuerdas inician un puente en la escala D, que sirve como puente hacia la siguiente y última intervención de Tomásín, pasaje que se construye sobre la escala de tonos enteros 1.

A partir del compás 1569, se inicia el desenlace de la obra. Tomásín interviene por última vez y ejecuta el plan que le ha contado a su amigo.

El material compositivo responde principalmente a una combinación libre de ambas escalas de tonos enteros, escalas octatónicas y reminiscencias del motivo melódico de apoyo 1.

The musical score for measures 1574-1576 is presented for a chamber ensemble. The score includes parts for Piano (Pno.), Voice (Voz), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

- Measure 1574:** The Piano part features a sustained chord in the right hand and a whole note in the left hand. The Voice part is silent. The Violin I and II parts play a melodic line with eighth notes. The Viola part plays a melodic line with eighth notes. The Violoncello part plays a melodic line with eighth notes. The Contrabass part plays a melodic line with eighth notes.
- Measure 1575:** The Piano part continues with the same chord. The Voice part is silent. The Violin I and II parts continue with the melodic line. The Viola part continues with the melodic line. The Violoncello part continues with the melodic line. The Contrabass part continues with the melodic line.
- Measure 1576:** The Piano part continues with the same chord. The Voice part is silent. The Violin I and II parts continue with the melodic line. The Viola part continues with the melodic line. The Violoncello part continues with the melodic line. The Contrabass part continues with the melodic line.

Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) for the Piano, Violins, and Viola, and *f* (forte) for the Violoncello and Contrabass. The Viola part also includes a *pp* (pianissimo) marking in measure 1575.

En el compás 1610, un triple *forte* indica el desplome de la guarida de la bruja. Finalmente María Jeremías ha sido vencida y la tranquilidad vuelve a Tomasín. A partir del compás 1617 retorna la consonancia y la luminosidad armónica.

The musical score for measures 1610-1617 is presented below. It features a general pause at measure 1610, followed by a narrator's entrance at measure 1617. The score includes parts for Flute (Fltn.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Trmp.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timb.), Glockenspiel (Glock.), Piano (Pno.), Voice (Voz), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

**Measure 1610:** A general pause is indicated for all instruments. The piano part is marked *fff* and includes the instruction: *(Glissando rápido con pua blanda de guitarra sobre las cuerdas graves el arpa del piano en sentido descendente. Digitar vibrato)*.

**Measure 1617:** The narrator enters with the text: *Narrador (8 segundos aprox): Al amanecer, Tomasín despertó algo atolondrado y entumecido por las incomodidades de la noche.* The instruments resume playing, with the piano part marked *mf* and the strings marked *pizz.* and *p*.

1617

Fltn. *mf* *tr* *tr* *tr*

Fl. *mf* *tr* *tr* *tr*

Ob. *mf* *tr* *tr* *tr*

Cl. *mf* *mf* *mf* *mf*

Fag. *mf* *mf* *mf* *mf*

Trmp. *mf* *mf* *mf* *mf*

Tpt. *mf* *mf* *mf* *mf*

Tbn. *mf* *mf* *mf* *mf*

Timb. *f* *f* *f* *f*

Tri. *mf* *mf* *mf* *mf*

Plat. *f* *f* *f* *f*

W. ch. *(Glissando ascendente y descendente durante los compases marcados. Ejecutar lentamente y con mucha suavidad)*

Glock. *f* *f* *f* *f*

Pno. *mf* *mf* *mf* *mf*

Voz *Narrador (22 segundos aprox):*  
*En el sitio de la casa, había ahora un frondoso y verde árbol. Sorprendido, se levantó de un salto, se echó la bendición y comenzó a caminar hacia*

Vln. I *ord.* *mf* *ord.* *mf* *ord.* *mf*

Vln. II *ord.* *mf* *ord.* *mf* *ord.* *mf*

Vla. *ord.* *mf* *ord.* *mf* *ord.* *mf*

Vc. *arco* *f* *f* *f* *f*

Desde el compás 1630 hasta el final, el *Leitmotiv* de Tomásín es re-expuesto constantemente y la armonía regresa a orbitar sobre Mi bemol mayor.

#### 4.2.2.3.2 Ritmo

Esta escena es la más variada rítmicamente debido a sus cambios de tempo, métrica y superposiciones de patrones rítmicos.

La escena inicia con métrica de 12/8 y una velocidad de  $\text{♩} = 112 \text{ ppm}$  y al avanzar hacia el compás 1468, cambia la métrica a 4/4 mientras conserva el pulso de  $\text{♩} = 112 \text{ ppm}$ .

Violin I and Violin II parts, measures 1461 to 1468. The score shows a transition from 12/8 to 4/4 time. Dynamics include *ppp*, *mf*, and *pp*. A tempo marking at the top right indicates  $\text{♩} = 112 \text{ ppm}$ .

En el compás 1472 se presenta un patrón de acentos que se deriva de ideas similares anteriores.

Flute, Flute II, Oboe, Clarinet, and Bassoon parts, measures 1469 to 1472. The score shows a transition from 12/8 to 4/4 time. Dynamics include *f* and *p*, with *(simile)* markings for the woodwinds.

Algunos gestos de velocidad ayudan a romper con el patrón rítmico que se trabaja en la escena.

Fltn. Fl. Ob. Cl. Fag.

*ff* *mf* *f* *mf* *f*

En el compás 1488 se presenta un efecto rítmico al agrupar y acentuar cada seis semicorcheas en grupos que naturalmente son de cuatro. Esto genera una sensación de desfase rítmico al verse comparado con la estabilidad de las subdivisiones que ocurren simultáneamente. Este procedimiento se repite en diferentes oportunidades durante la escena.

Pno. Vln. I Vln. II Vla. Vc.

*ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Similar a la manera como se agrupan las semicorcheas en el pasaje anterior, ocurre en el compás 1491. En esta oportunidad la agrupación es de tres notas y genera una sensación ficticia de velocidad. A esto se le suma la síncopa que se genera en los instrumentos acompañantes y da como resultado una sección rítmicamente variada e inestable.

1490

Vln. I *mf* *gliss.* *ff*

Vln. II *mf* *gliss.* *ff*

Vla. *mf* *ff*

Vc. *mf* *ff*

Cb. *mf* *ff*

La convivencia de patrones ternarios con patrones binarios reaparece nuevamente en el compás 1564, en el 1592 y en el pasaje final de la escena.

1564

Fltn. *pp*

Fl. *pp*

Ob. *pp* *tu - ku - tu tu - ku - tu (simile)*

Cl. *pp* *tu - ku - tu tu - ku - tu (simile)*

Fag. *pp* *pp*

Vln. I *div.* *pp*

Vln. II *div.* *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp* *f*



1592

Fl. *pp possibile*

Ob. *pp possibile*

Trmp. *p* *f*

Tpt. *p* *f*

Tbn. *p* *f*

Pno. *p*

Vln. I

Vln. II *p*

Vla. *(Soplar fuertemente al interior de la caja de resonancia del instrumento.)*

1632

Fltn. *tr*

Fl. *tr*

Ob. *tr*

Cl. *tr*

Fag. *tr*

Vln. I

Vln. II

Vla.

## 5. Bibliografía

Esta es una lista de artículos, libros y otros documentos que sirvieron como referencia y fuente de consulta durante la realización del proyecto compositivo.

### 5.1 Libros de literatura.

CARRASQUILLA, Tomás, “La Marquesa de Yolombo”, Edición Biblioteca Ayacucho y Adolfo Arango Montoya, Caracas, 1952.

GARCÍA MEJÍA, Hernando, “Tomasín Bigotes”, Medellín, Edilux Ediciones, 1992.

OCAMPO LOPEZ, Javier, “Mitos y leyendas de Antioquia la grande”, Bogotá, Plaza y Janes Editores Colombia, 2001

### 5.2 Libros de teoría e historia.

ADLER, Samuel, “The Study of Orchestration” segunda edición, Nueva York, W.W. Norton and Company, 1989.

ALDWELL, Edward, y SCHACHTER, Carl, “Harmony and Voice Leading”, 3ra edición, Nueva York, Schirmer G Books Inc, 2002.

ALIER, Roger, HEILBRON, Marc y SANS RIVIERE, Fernando, “La Discoteca Ideal de la ópera, sus mejores versiones discográficas”, Barcelona, Planeta, 1995.

CAMINO, Francisco, “Ópera: historia, autores, obras y argumentos, interpretes, teatros, discografía”, Barcelona, Ollero & Ramos, 2001.

DALLIN, Leon, “Techniques of Twentieth Century Composition – A guide to Materials of Modern Music”, Dubuque, WM. C. Brown Company Publishers, 1974.

GRAETZER, Guillermo, “La música contemporánea - guía práctica a la composición e improvisación instrumental”, Buenos Aires, Ricordi, 1980.

HEATON, Roger, "The Contemporary Clarinet" en "The Cambridge Companion to the Clarinet", Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

KOSTKA, Stefan, "Materials and Techniques of 20th Century Music", Englewood Cliffs, Nueva Jersey, Prentice Hall Inc., 1990.

KOSTKA, Stefan, y PAYNE, Dorothy, "Tonal Harmony - With an Introduction to Twentieth-Century Music", 5ta edición, McGraw Hill, Nueva York, 2004.

LAWRENCE ALEXANDER, Peter. "Professional Orchestration, Volume I", tercera edición, Petersburg, Alexander Publishing, 2008.

PERDOMO ESCOBAR, Jose Ignacio, "La ópera en Colombia", Bogotá, Litografía Arco, 1979.

PERSICHETTI, Vincent, "Armonía del siglo XX", Madrid, Real Musical, 1985.

PISTON, Walter, "Orquestación", Madrid, Real Musical, 2001.

READ, Gardner, "Music Notation - A Manual of Modern Practice", New York, Crescendo Publishing Co, 1979.

STRAUSS, Joseph N, "Introduction to Post-Tonal Theory", segunda edición, New Jersey, Prentice Hall, 2000.

ULEHLA, Ludmila, "Contemporary Harmony - Romanticism Through The Twelve-Tone Row", Rottenburg, Advance Music, 1994.

WINOLD, Allen, "Aspects of Twentieth-Century Music", Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1975.

### 5.3 Consultas en internet.

ALDEN, David, “La crisis no acabará con la ópera porque es demasiado importante y divertida”, recuperado el 20 de Febrero de 2013 de:

<http://www.lne.es/sociedad-cultura/2012/01/20/crisis-acabara-opera-importante-divertida/1186781.html>

HUIZENGA, Tom, “Hear The Opera That Just Won The Pulitzer”, recuperado el 4 de Agosto de 2013 de :

<http://www.npr.org/event/music/151211677/hear-the-opera-that-won-the-pulitzer>

“Metric Modulation”<sup>20</sup>, en: Wikipedia, The Free Encyclopedia. recuperado el 25 de Octubre de:

[http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Metric\\_modulation&oldid=519824051](http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Metric_modulation&oldid=519824051)

MORTENSEN, Jørgen, “Construction by the Projection of Intervals” recuperado el 30 de Enero de 2013 de:

<http://pernoergaard.dk/eng/strukturer/uendelig/ukonstruktion01.html>

MUÑIZ DE LAS CUEVAS, Miguel, “Tenemos que hacer que los jóvenes vengan a la ópera como van al cine”, recuperado el 13 de Julio de 2011 de:

<http://www.20minutos.es/noticia/205022/l/ópera/teatroreal/muniz/>

“Musical Theatre”, en: Wikipedia, The Free Encyclopedia, recuperado el 30 de Junio de 2011 de:

[http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Musical\\_theatre&oldid=436207303](http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Musical_theatre&oldid=436207303)

“Opera”, en: Wikipedia, The Free Encyclopedia, recuperado el 30 de Junio de 2011 de: <http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Ópera&oldid=436274641>

---

<sup>20</sup> Ver: WINOLD, Allen, “Rhythm in Twentieth-Century Music” en “*Aspects of Twentieth-Century Music*”, editado por Gary Wittlich, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1975, p. 213.

“Operetta”, en: Wikipedia, The Free Encyclopedia, recuperado el 30 de Junio de 2011 de: <http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Operetta&oldid=436615544>

“Zarzuela”, en: Wikipedia, The Free Encyclopedia, recuperado el 30 de Junio de 2011 de: <http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Zarzuela&oldid=429130982>

#### **5.4 Artículos de revistas indexadas:**

ALLEN, Ray, “An American Folk Opera? Triangulating Folkness, Blackness, and Americaness in Gershwin and Heyward's "Porgy and Bess", The Journal of American Folklore, Vol 117, No. 465, 2004, pp. 243 - 261.

Recuperado el 7 de Diciembre de 2011 de: <http://www.jstor.org/stable/4137739>

ASKONAS-SHEPHERD, Lies; DE BANFIELD, Raffaello; BARBIERI, Fedora; BURTON, Humphrey; COX, John; CRAWFORD, Bruce; DIAMAND, Peter; EVERDING, August; GALL, Hughes; GETTY, Ann; GOMEZ, Italo; GOWRIE, Grey; GRIERSON, Ronald; HAREWOOD, George; MCEWEN, Terence; MENOTTI, Gian Carlo; MILLER, Jonathan; MOSER, Claus; PRINCE, Harold; ROSENTHAL Harold; RUDEL, Julius; SALLINEN, Aulis; SILLS, Beverly; SMITH, Patrick; SÖDERSTRÖM-OLOW, Elisabeth; TOOLEY, John; WAGNER-PASQUIER, Eva; WEIDENFELD, George, y WHELDON, Huw, “The Future of Ópera” , Daedalus, Vol. 115, No. 4, 1986, pp. 1 - 92.

Recuperado el 7 de Diciembre de 2011 de: <http://www.jstor.org/stable/20025072>

CARLTON, Richard A, “The Satanic in Opera and in Popular Belief”, International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Vol. 35, No. 2, 2004, pp. 139 - 149.

Recuperado el 7 de Diciembre de 2011 de: <http://www.jstor.org/stable/30032147>

HAUZE, Emily S., "Who Can Write Opera", Monatshefte, vol. 99, No.4, 2007, pp. 441 - 453.

Recuperado el 7 de Diciembre de 2011 de: <http://www.jstor.org/stable/30154411>

HYDE, Martha M, "Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music", Music Theory Spectrum, Vol 18, No.2, 1996, pp. 200 - 235.

Recuperado el 7 de Diciembre de 2011 de: <http://www.jstor.org/stable/746024>

LIMA DE TOLEDO, Bendito, y OLIVEIRA MARQUES, Elza B, "Opera Houses", The Journal of Decorative and Propaganda Arts, Vol. 21, Brazil Theme Issue 1995, pp.42 – 59.

Recuperado el 7 de Diciembre de 2011 de: <http://www.jstor.org/stable/1504131>

NIXON, Frederick, "The Changing Climate of Opera", Tempo, New Series, No. 25, 1952, pp. 26 - 29

Recuperado el 7 de Diciembre de 2011 de: <http://www.jstor.org/stable/943809>

PLATT, Norman, "A Future for Opera", The Musical Times, Vol. 135, No. 1815, 1994, pp. 279 - 281.

Recuperado el 7 de Diciembre de 2011 de: <http://www.jstor.org/stable/1003165>

ROBERT, Charles, "Modernizing Opera", The Musical Times, Vol. 79, No. 1141 1938, p. 221.

Recuperado el 7 de Diciembre de 2011 de: <http://www.jstor.org/stable/922501>

STERNBERG, Rolf, "Fantasy, Geography, Wagner and Ópera", Geographical Review, Vol. 88, No. 3, 1998, pp. 327 - 348.

Recuperado el 7 de Diciembre de 2011 de: <http://www.jstor.org/stable/216013>

### 5.5 Referencias auditivas:

BARTÓK, Béla, “A kékszakállú herceg vára” en :” UC Davis Symphony Orchestra: Bartók - Bluebeard's Castle (VIDEO)” , La Jolla, 2012.

Recuperado el 15 de Febrero de 2013 de :

<https://www.youtube.com/watch?v=CszH1ETTBel>

BERG, Alban, “Wozzeck”, in “ Wozzeck Oper Von Alban Berg (VIDEO)”, The Hamburg Philharmonic State Orchestra and the Chorus of the Hamburg State Opera, Hamburg, 1970.

Recuperado el 16 de Octubre de 2011 de:

Alban Berg: Wozzeck - Acto 1 - Escenas 1 a la 5

<https://www.youtube.com/watch?v=FCa7QG2oVf0>

<https://www.youtube.com/watch?v=OSIOWLI2gO8>

<https://www.youtube.com/watch?v=1FluAFNzrJE>

[https://www.youtube.com/watch?v=a0juO-brZ\\_I](https://www.youtube.com/watch?v=a0juO-brZ_I)

<https://www.youtube.com/watch?v=VpWu6UDVOos>

Alban Berg: Wozzeck - Acto 2 - Escenas 1 a la 5

[https://www.youtube.com/watch?v=k1ZdE0NG\\_CU](https://www.youtube.com/watch?v=k1ZdE0NG_CU)

<https://www.youtube.com/watch?v=OEa29Dm2wLA>

<https://www.youtube.com/watch?v=YNL3ZqD1csU>

<https://www.youtube.com/watch?v=19ixRZIUDfY>

<https://www.youtube.com/watch?v=wzWjblTm6NU>

Alban Berg: Wozzeck - Acto 3 - Escenas 1 a la 5

<https://www.youtube.com/watch?v=VaSZK4gKrvw>

<https://www.youtube.com/watch?v=zcVAAyP7Vhw>

[https://www.youtube.com/watch?v=TAZ2\\_As3GDI](https://www.youtube.com/watch?v=TAZ2_As3GDI)

[https://www.youtube.com/watch?v=XBc\\_wUJCXbw](https://www.youtube.com/watch?v=XBc_wUJCXbw)

<https://www.youtube.com/watch?v=8QS650Y4t4A>

DEBUSSY, Claude, “La Mer”, en: “Debussy: La Mer (CD)”, Londres, Decca, 1999.

GLASS, Phillip, “Satyagraha”, The Metropolitan Opera Live in HD, Nueva York, 2011.

LUTOSLAWSKY, Witold, “Symphony # 3” en: “ Witold Lutoslawski - Symphony no. 3 / Berliner Philharmoniker, cond. W. Lutoslawski (VIDEO)” , Berlin, 1985.

Recuperado el 15 de Julio de 2013 de :

<https://www.youtube.com/watch?v=k0aJHZ7LBMc>

MOZART, W.A., “Die Zauberflöte”, en: “Mozart: Die Zauberflöte (DVD)”, Londres, Opus Arte, 2003.

POULENC, Francis, “Histoire de Babar le petit éléphant”, en : “Peter & The Wolf / Story of Babar Little Elephant (CD)” , Hong Kong, Naxos, 1998.

PURCELL, Henry, “Dido and Aeneas” en: “Dido and Aeneas (CD)”, Londres, Decca, 1986.

RAVEL, Maurice, “L'enfant et les sortilèges” en: “L'enfant et les sortilèges - Barry University Fine Arts (Video)”, Barry University, Miami Shores, 2013.

Recuperado el 02 de Mayo de 2013 de:

<https://www.youtube.com/watch?v=sMKc4zsAF5k>

RAVEL, Maurice, “Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé” en: “Maurice Ravel: Orchestral Songs - Trois poèmes de Stéphane Mallarmé; Chansons madécasses; Don Quichotte à Dulcinée; Cinq mélodies populaires grecques / Roussel: Symphony No. 3 in G minor, Op. 42 (CD)”, Nueva York, Sony, 1995.

STRAVINSKY, Igor, “L’ Oiseau de Feu”, en: “Stravinsky Conducts Stravinsky: Firebird (Complete); Scherzo a la Russe; Fireworks; Scherzo Fantastique (CD)”, Nueva York, Sony/CBS, 1990.



STRAVINSKY, Igor, “Petrushka”, en: “Stravinsky Conducts Stravinsky: Petrushka / Le Sacre du Printemps (The Rite of Spring) (CD)”, Nueva York, Sony/CBS, 1990.

STRAVINSKY, Igor, “Le sacre du Printemps”, en : “Stravinsky Conducts Stravinsky: Petrushka / Le Sacre du Printemps (The Rite of Spring) (CD)”, Nueva York, Sony/CBS, 1990.

ZIMMERMAN, Alois, “Die Soldaten”, en “Salzburg Festival : Die Soldaten (Video)”, Salzburg, Unitel Classica, 2012.

Recuperado el 10 de Octubre de 2013 de:

<https://www.youtube.com/watch?v=T3-Z06tRPEE>

### **5.6 Referencias visuales:**

AMUCHASTEGUI, Kepa (Director) y MEJÍA VALLEJO, Manuel (Escritor), “La casa de las dos palmas”, RCN Televisión, Colombia, 1990.

*Ver: Vestuario y accesorios, arquitectura.*

GILLIAM, Terri (Director y Escritor), y MCKEOWN, Charles (Escritor), “The Adventures of Baron Munchausen (Película)”, Columbia Pictures Corporation /Prominent Features/Laura Films en sociedad con Allied Filmmakers, Producida en Reino Unido e Italia, 1988.

*Ver: Escenografía de la obra de teatro al inicio de la película*

GILLIAM, Terri (Director y Escritor), y MCKEOWN, Charles (Escritor), “The Imaginarium of Doctor Parnassus (Película)”, Co producida por Infinity Features Entertainment, Poo Poo Pictures y Parnassus Productions, en sociedad con Davis-Films, con la participación de: Téléfilm Canada, Canadian Film or Video Production Tax Credit (CPTC), U.K. Tax Credit, Province of British Columbia Film Incentive BC, desarrollada con la asistencia de: British Columbia Film y el apoyo de The Movie Network y Movie Central.

*Ver: Escenografía tras bambalinas del tráiler*

JACKSON, Peter (Director) y TOLKIEN, J.R.R (Escritor) "The Lord of the Rings: The Return of the King (Película)", New Line Cinema/WingNut Films y The Saul Zaentz Company, Producida en Nueva Zelanda y Estados Unidos, 2003.

*Ver: Personaje "Barbol" y la raza "Ent"*

## 6. Anexos

### 6.1 Glosario de convenciones para la interpretación de la obra

Para la interpretación de esta obra, es necesario considerar las siguientes indicaciones.

#### **Indicaciones generales:**

1. Aunque las indicaciones de dinámica son claras en todos los momentos de la obra, el director deberá, según el espacio acústico en que se encuentre, matizar el volumen de la orquesta en las intervenciones del narrador con el fin de dar soporte a este y no sobrepasarlo.
2. Es muy importante que el director indique las intervenciones al narrador, estas pueden iniciar en cualquier pulso de un compás determinado. Para estas intervenciones se notificará un estimado de duración en cada caso.
3. Las indicaciones de técnicas extendidas o efectos de sonido en los instrumentos serán anunciadas y explicadas al interior de la partitura y en cada caso en particular.
4. Las alteraciones de las notas serán indicadas en cada compás; sin embargo y para mayor claridad, cuando una nota que tenga una ubicación diferente al primer tiempo del compás no posea alteración, debe interpretarse con la alteración que haya tenido durante ese compás, o de lo contrario deberá interpretarse sin alteración.

Ejemplo:



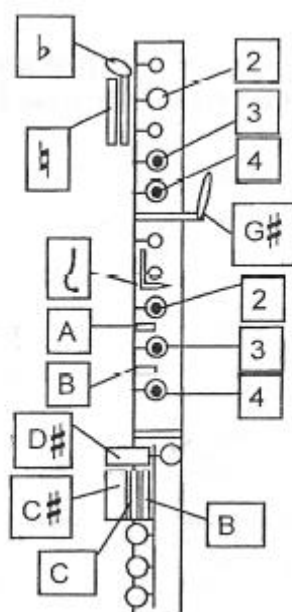
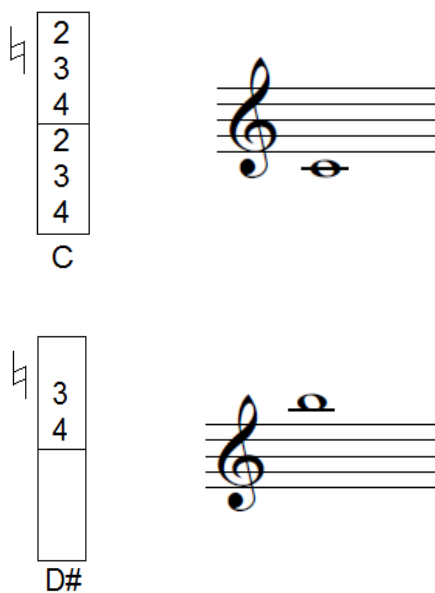
## Indicaciones para maderas:

### Flauta

- Para la escritura de posiciones de la flauta transversal, se usará el sistema de graficas numéricas. Allí, Los números indican los orificios que deben ser cubiertos, los números tachados por una diagonal significan que la llave correspondiente solo debe cerrarse a medias y los espacios en blanco significan orificios descubiertos.

Ejemplo:

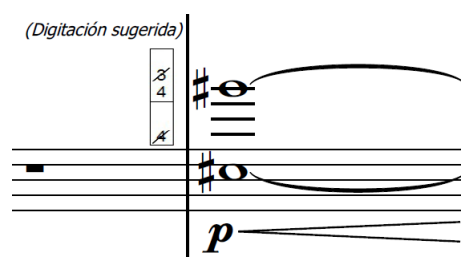
Diagrama para el modelo de digitados:



6. El intérprete de flauta deberá dominar las técnicas: *Jet Whistle*, indicada como (J.W.); *Flutterzunge*, indicada en esta obra con las líneas de trémolo a través de la plica de las notas; *Glissandi*, emitir sonidos con la voz mientras se ejecuta el instrumento y la emisión de sonidos multifónicos para los cuales se presentará una digitación en la parte superior del pentagrama, a manera de sugerencia.

Ejemplos:

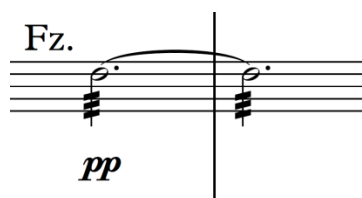
### Multifónico



### Jet Whistle



### Flutterzunge



7. Las dinámicas sugeridas para la ejecución de multifónicos deberá respetarse siempre en la medida de lo posible.
8. El batimento generado entre las vibraciones internas en la producción de multifónicos es altamente deseable y es preferible que el lograr la totalidad de las notas indicadas. Tratar de sostenerlo al máximo.

## Oboe

Para la escritura de posiciones en el oboe se usará el sistema de graficas de orificios descubiertos, semi-cubiertos y cubiertos y las indicaciones de las llaves correspondientes.

Ejemplos:

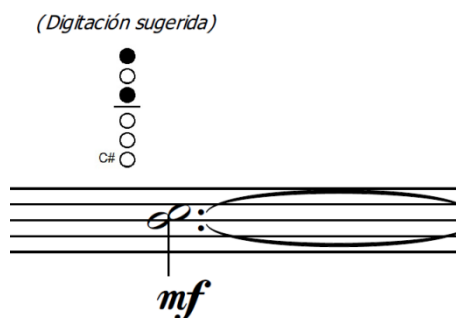
- = Orificio abierto
- = Orificio cerrado
- ◐ = Orificio medianamente abierto
- ◑ = Anillo oprimido con el orificio de en medio abierto.

Según lo anterior, la siguiente digitación sería ejecutada así:

- Mano izquierda: Llaves de SI y LA oprimidas, Llave de SOL oprimida en el  
● borde, dejando abierto el agujero central, y llave de si grave oprimida.  
◐<sub>B</sub>
- Mano derecha: Llaves de FA sostenido y MI oprimidas, llave de RE abierta,  
c ○ y llave de DO oprimida.

9. El oboísta deberá poder ejecutar armónicos naturales, *glissandi* y sonidos multifónicos, para los cuales se presentará una digitación a manera de sugerencia.

Ejemplo:



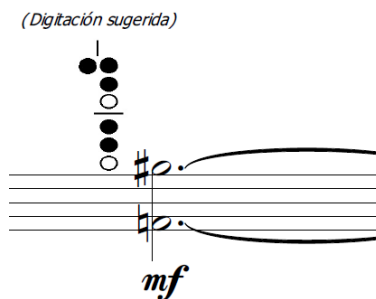
10. Las dinámicas sugeridas para la ejecución de multifónicos deberá respetarse siempre en la medida de lo posible.
11. El batimento generado entre las vibraciones internas en la producción de multifónicos es más deseable que el lograr la totalidad de las notas indicadas. Tratar de sostenerlo al máximo.

### Clarinete:

Para la escritura de posiciones en el clarinete se usará el sistema de graficas de orificios descubiertos, semi-cubiertos y cubiertos y las indicaciones de las llaves correspondientes.

12. El clarinetista deberá poder ejecutar armónicos naturales, *glissandi*, emitir sonidos con la voz mientras se ejecuta el instrumento y sonidos multifónicos, para los cuales se presentará una digitación a manera de sugerencia.

Ejemplo:



13. Las dinámicas sugeridas para la ejecución de multifónicos deberá respetarse siempre en la medida de lo posible.
14. El batimento generado entre las vibraciones internas en la producción de multifónicos es más deseable que el lograr la totalidad de las notas indicadas. Tratar de sostenerlo al máximo.

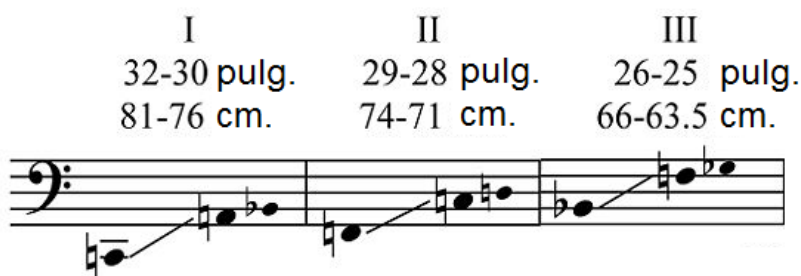
#### **Indicaciones para bronces:**

15. Los *glissandi* que finalicen sin nota definida deben ejecutarse, dependiendo de la dirección de la frase, hasta la nota más aguda o grave que el instrumento lo permita.
16. Los *glissandi* que excedan las posibilidades del instrumento, siempre deberán ejecutarse hasta donde sea técnicamente posible y luego atacar la nota de llegada.
17. Para la interpretación de los *glissando* existentes en los bronces, los instrumentistas deberán respetar el pulso donde inicia y el pulso donde finaliza el gesto; sin embargo, la velocidad de ejecución puede ser libre si no se indica un ritmo exacto para su ejecución. Esto quiere decir que no es necesario que todos instrumentistas ejecuten los *glissando* a la misma velocidad.



## Indicaciones para percusión:

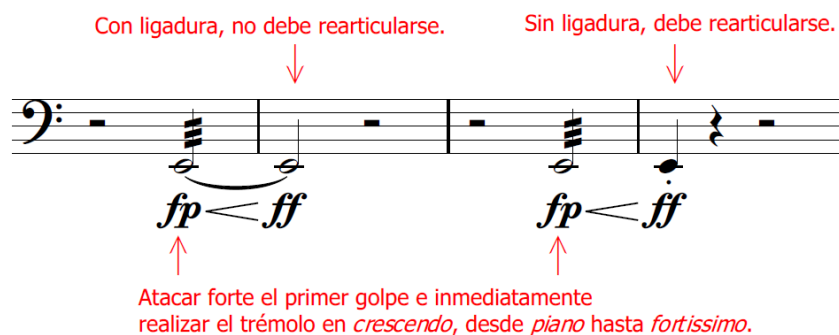
18. El set de timbales debe ser el siguiente:



19. La indicación de dinámica *fortepiano* es de uso común. Cuando el timbal cuenta con esta indicación en un trémolo o roll, debe atacarse *forte* y luego comenzar el trémolo *piano*.

20. La ligadura de valor indica si la nota siguiente debe ser re-articulada o no.

Ejemplo:



21. El tipo de platillo a ser usado, se especificará antes del evento con los siguientes símbolos:



Platillos de choque.



Platillo suspendido.

- 22.El ejecutante de triangulo tendrá la responsabilidad de tocar los platillos de choque en algunas oportunidades. Al momento de regresar al triangulo aparecerá la indicación con un símbolo de su instrumento.

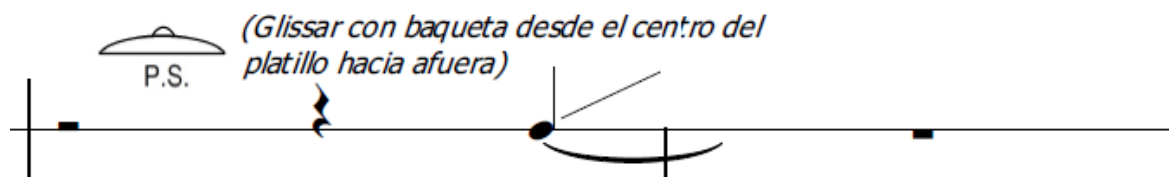


- 23.Las notas que posean una ligadura que prolongue su valor deben dejarse vibrar hasta el siguiente ataque o hasta que se extinga el sonido.



- 24.Para los trémolos de platillo suspendido, debe usarse baqueta con punta de felpa.

- 25.Para los efectos de *glissando* con baqueta sobre la superficie del platillo, debe usarse baqueta con punta dura. La siguiente indicación será usada.

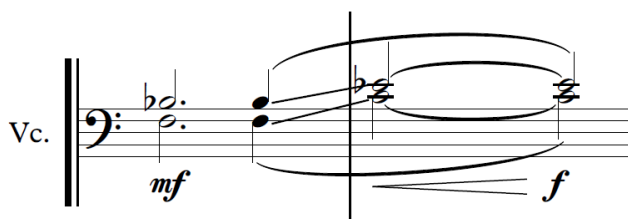


## Indicaciones para cuerdas:

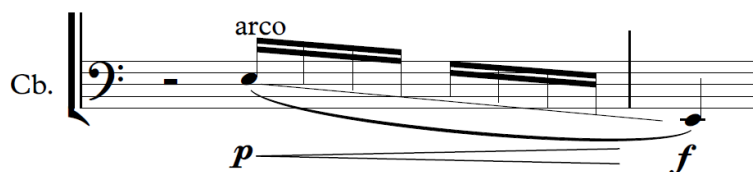
26. Para la interpretación de los *glissandi* existentes en las cuerdas, los instrumentistas deberán respetar el pulso donde inicia y el pulso donde finaliza el gesto; sin embargo, la velocidad de ejecución puede ser libre si no se indica un ritmo exacto para su ejecución. Esto quiere decir que no es necesario que todos instrumentistas ejecuten los *glissandi* a la misma velocidad.

Ejemplos:

### ***Glissando con velocidad libre***

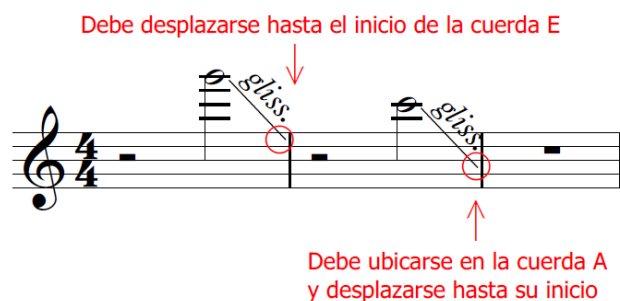


### ***Glissando con velocidad definida***



27. Los *glissandi* que finalicen sin nota definida, deben ejecutarse hasta donde la cuerda lo permita. Es necesario ubicar la nota inicial en una cuerda que permita un desplazamiento largo si el *glissandi* lo indica.

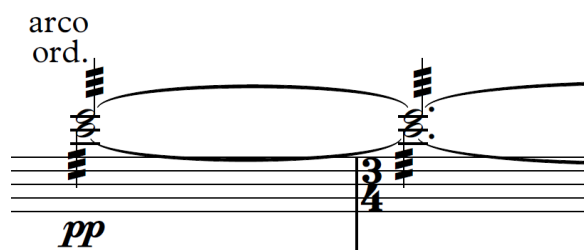
Ejemplos:



28. Las notas que posean una ligadura de valor deben dejarse vibrar hasta el siguiente ataque o hasta que se extinga el sonido. Esto ocurre sobretodo en *pizzicato*.



29. La indicación *ord*, significa el fin de la articulación *sul ponticello* y la ejecución debe regresar al ataque de arco ordinario.

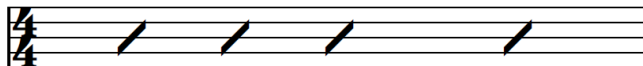


30. Para la ejecución de trémolos medidos se usa la notación tradicional. Ésta varía de acuerdo al valor de la nota indicada y el número de líneas que se empleen como trémolo.

## Indicaciones para cantantes:

31. En general, se pide a los cantantes usar en gran proporción el lenguaje hablado improvisado donde no tengan línea melódica, con el fin de intensificar la actuación y dar soporte a la narrativa de la historia.

Tomasín y Juan Peregrino (Risas de ambos):

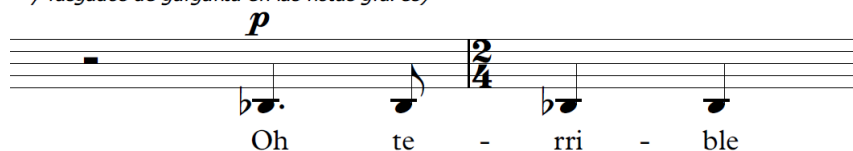


Jajaja...

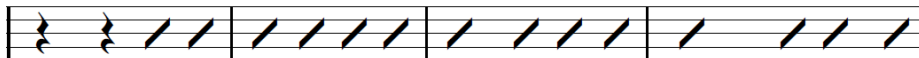
32. Técnicas como el *Sprechstimme* y recursos como el grito, la risa, el sonido rasgado, el sonido gutural y la respiración agitada serán sugeridos a los cantantes. De ser posible deberán seguir las indicaciones en cada caso.

### Ejemplos:

*María Jeremías :*  
( De ser posible, cantar con sonido gutural  
y rasgados de garganta en las notas graves)

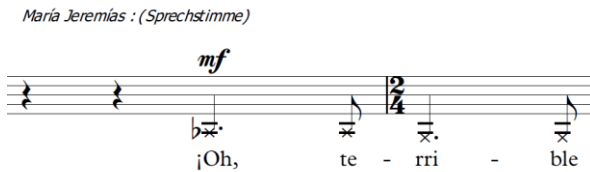


*María Jeremías : (Hablado, con euforia y respiración agitada)*



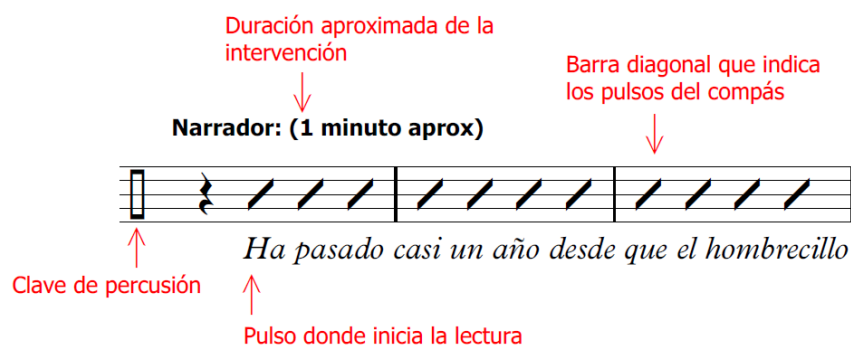
*Ah... ja ja ja ja.... Gracias por contestarme, amo de los infiernos.*

El *Sprechstimme* será marcado con notas con cabeza como la letra x, esta técnica será combinado con el canto con afinación definida.



### Indicaciones para narrador:

33. La lectura del narrador está supeditada a los espacios de tiempo proporcionados. Estos espacios tienen duraciones aproximadas que serán indicadas al inicio de cada intervención.
34. Los puntos de inicio de cada intervención del narrador serán indicados por el director de la orquesta, pues pueden aparecer en cualquier pulso de un compás.
35. La región de compases que compete al narrador tendrán por clave, la clave de percusión y sus pulsos serán representados por barras diagonales.



Es importante aclarar que durante la lectura del narrador, ni las sílabas ni las palabras del texto escrito en la partitura, están supeditadas a cada pulso del compás; la función de las barras diagonales no es otra que demarcar la cantidad de compases que debe tomar cada intervención e indicar sus pulsos de inicio y final.

## 6.2 Libreto “Tomasín Bigotes”

# LIBRETO DE OBRA MÚSICO-TEATRAL “TOMASÍN BIGOTES”

Por  
Camilo González Restrepo

Revisado por  
Hernando García Mejía

Basado en la novela juvenil  
“TOMASÍN BIGOTES”

Por  
Hernando García Mejía

### **Convención del uso de jerarquías en los textos usados en este libreto**

#### **Títulos: Número y título de la escena o sección.**

*(Indicaciones y guías especiales para la dramaturgia y montaje escénico. Estos textos son de apoyo y no se interpretarán en la obra. El texto destinado a apoyar o guiar la interpretación escénica estará siempre alineado a la izquierda con sangría de 3 centímetros )*

#### **Personaje:**

*Texto cantado por los cantantes de la obra.*

*El texto destinado a ser cantado  
estará siempre en alineación centrada.*

**Personaje (Hablado):** Texto hablado por cantantes, actores y narrador.  
El texto destinado a ser hablado estará siempre alineado a la izquierda  
con sangría de 6 centímetros.



# “TOMASÍN BIGOTES”

## Elenco:

**Tomasín Bigotes:** Tenor ligero/Contratenor

**María Jeremías:** Contralto dramática y Soprano ligera (dos cantantes)

**Juan Peregrino:** Barítono-Bajo

**Lucía Cantarín:** Soprano ligera

**Actores:** Capataz de Hacienda, Barrabás, María Jeremías joven, El Hojarasquín del monte y La Madremonte.

**Gente del pueblo de Monteverde (Actores de reparto):** Alrededor de 5 mujeres y 5 hombres que representarán la gente de la plaza en la escena 1 del Acto 1 y los trabajadores de la Escena 1 del Acto 2.

## Orquesta:

<b>CUERDAS:</b>	<b>MADERAS</b>	<b>BRONCES</b>	<b>PERCUSION</b>
Violines I: 4	1 Flautín	1 Corno en Fa	3 Timbales
Violines II: 4	1 Flauta	1 Trompeta en Bb	1 Bell Tree
Violas: 2	1 Oboe	1 Trombón	1 Glockenspiel
Violoncelos: 2	1 Clarinete en Bb		1 Triángulo
Contrabajo: 1	1 Fagot		1 Platillo suspendido
			1 Set de platillos de choque

## Acto 1

**Primera escena:** Tomasín, el conquistador enamorado.

**Segunda escena:** La Maldición llega al pueblo.

**Tercera escena:** El cinto de San Agustín.

## Acto 2

**Primera escena:** La hojarasca cobra vida.

**Segunda escena:** La Madremonte.

**Tercera escena:** La noche de la bruja.

# Acto 1

## Introducción

*(Telón cerrado. Al iniciar la música se proyectan imágenes, pinturas e ilustraciones con relación a los mitos y leyendas del occidente colombiano. Durante la introducción, entra el narrador con intención narrativa de cuento fantástico)*

**Narrador:** ¡Esta es la historia de un hombrecillo valiente! De poca estatura, pero dotado de gran coraje y tesón.

Conocido en su región por ser domador de montes y avasallador de bestias. ¡Era enamorado y galante! Aunque entregara su corazón a una sola mujer.

Un extraordinario colonizador de tierras que no temía a nada. Fuerte como un roble, nunca se vio intimidado por los bosques más oscuros y espesos, ni por los feroces espantos que en ellos habitaban.

Pero un día su suerte cambiaría por completo. Se vería enfrentado a los misterios insondables del más allá, temblaría ante los demonios y su magia ¡Y temería por su vida como nunca lo había hecho!

¡Esta es la historia de un hombrecillo valiente, de poca estatura, pero dotado de un gran corazón, ¡y un fértil y arisco bigotón! ¡Esta es la historia de Tomásín Bigotes!

## I. Primera escena: Tomásín, el conquistador enamorado.

*(Abre telón. Muy alegre, llega Tomásín a la plaza del pueblo de Monteverde. La gente lo mira y cuchichea con humor por su baja estatura y el tamaño de su bigote. Él se dirige confiado a la tienda de un hombre de quien le dijeron que necesitaba peones)*

**Tomásín (Con ímpetu):**

*¡Monteverde, Monteverde!*

*Heme aquí, soy Tomásín Bigotes ¡Abro caminos, descuajo montes!*

*No existe nadie que me gane en la siembra, el cultivo y la cosecha,*

*¡Conquistó bosques a diestra y siniestra!*

*Heme aquí, viajo por los pueblos y a mi paso ¡levanto progreso!*

*Enfrento sus terrores y con sus mujeres yo me embeleso.*

*¡Monteverde, Monteverde!*  
*Soy tu héroe montañero y para ti trabajaré con esmero*  
*¡Monteverde, Monteverde!*  
*Seré tu fiel escudero.*

*(Tomasín se dirige al capataz de una hacienda que buscaba peones)*

*Escúcheme, buen patrón. No hay nada que yo sepa hacer mejor.*  
*Trabajaré bien su tierra para que dé buenos frutos.*

(Hablado, con entusiasmo) ¡Si señor! Porque trabajar y cantar, hacen la vida mejor. ¡Claro que sí!

-¡Dígame, patrón! ¿Para qué soy bueno?

*(El capataz, con mal carácter y un tono de voz bastante amargado, le responde)*

**Capataz de Hacienda:** (Hablado con mal carácter) ¡Le dijeron mal, amigo mío! Aquí no hay nada para usted.

-¡Se meterá en líos!

**Tomasín:** (Hablado) Pero me acaban de informar que...

*(El capataz interrumpe a Tomasín con tono amenazante)*

**Capataz de Hacienda:** (Interrumpe a Tomasín. Hablado con furia) ¡Se equivocaron! Le repito, ¡Aquí - no - hay - nada - para - usted! ¿Entendió?

*(Tomasín se voltea dándole la espalda al capataz. Cantando nuevamente, se dirige a la gente del pueblo)*

**Tomasín:**  
*¡Monteverde, Monteverde!*  
*No hay nada que yo sepa hacer mejor*  
*¡Monteverde, Monteverde!*  
*¡Aquí está el cosechador!*

*(Entra en escena Barrabás. Con su agresividad e imponencia se dirige a Tomasín de manera inquisitiva)*

**Barrabás** (Hablado intimidante): ¿Y quién sos vos?

*(Tomasín responde calmadamente)*

**Tomasín** (Hablado con calma): ¿Yo?

**Barrabás** (Hablado con furia): ¡Sí, burro. Vos!

*(Tomasín, sin alterarse, le da la espalda y contesta jocosamente)*

**Tomasín** (Hablado con calma): Yo, soy yo. ¿Y vos?

*(Barrabás ruge con furia, amenazando a Tomasín)*

**Barrabás** (Hablado con mucha furia): A vos no te importa quién soy yo, monigote ¿Cómo te llamás, pedazo de salchichón con bigotes?

*(Tomasín responde con tono apacible y desinteresado)*

**Tomasín** (Bravuconeando): Me llamo Tomasín Bigotes, abro caminos y descuajo montes. Le diría “a su servicio, patrón” ¡Pero no sirvo a nadie tan grosero y bocón!

*(Barrabás, enfurecido, toma a Tomasín por los hombros)*

**Barrabás** (Hablado con mucha furia): ¡Vos vas a tener que respetarme! ¡O de lo contrario te vuelvo hilachas!

*(Con gran agilidad, Tomasín se libera de su agresor, se le mete por entre las piernas, le salta encima, le apresa el cuello con los pies a manera de torniquete y lo golpea ferozmente en la cabeza. Después, tumbándolo al piso, se para sobre él y canta, victorioso)*

**Tomasín:**

*Heme aquí entre tu gente, Monteverde.  
¡A tu horrendo Barrabás he derrotado!  
Y con ansias ya mi cuerpo jornalea*

*(Tomasín se dirige con tono irónico al dueño de la tienda, quien lo rechazó inicialmente)*

**Tomasín** (Hablado con ironía): ¡Oiga, patrón! Ahora sí le sirvo ¿o No?

*(Mientras la gente del pueblo se ríe y disfruta de espectáculo, Tomasín se dirige galante a las muchachas del pueblo. Coquetéa de cerca con cada una de ellas y ellas le responden igualmente)*

**Tomasín:**

*Monteverde, ser tu héroe he prometido.  
Vengo para trabajar pero el amor no me es esquivo  
Y en tu bello jardín, una sola brilla como el sol,  
es a ella a quien daré mi corazón.*

*(Entre las muchachas del pueblo surge Lucía Cantarín, quien lo mira de manera muy especial. Tomasín se enamora de ella súbitamente y le declara su amor. Juntos terminan la escena en un dueto)*

**Lucía Cantarín:**

*Dime, hombrecillo ¿has encontrado lo que andabas buscando?  
Este es Monteverde ¡Aquí todo florece!  
Dime que nunca te irás, que te quedarás para siempre.*

**Tomasín:**

*He llegado a Monteverde y mi fortuna ha sido infinita.  
Encontré un buen trabajo y a la mujer más bonita.  
Dime qué he de hacer para tener tu corazón.*

**Lucía Cantarín:**

*Dime, galante jornalero  
¿Estás dispuesto a darme amor eterno?  
¿Aun rodeado de las mujeres más bellas,  
Estás dispuesto a ser solo para una de ellas?*

**Tomasín:**

*Una casita y una esposa quiero yo  
Para vivir mi vida con amor.  
Una casita y un amor,  
¿Qué más pudiera darte yo?  
¡Te daré mi humilde corazón!*

*(Ambos salen de escena y la escenografía cambia sin cerrar el telón. La música cambia de carácter cuando el narrador comienza a describir la llegada de la bruja)*

## **II. Segunda escena: La maldición llega al pueblo**

**Narrador:** Tomasín se había ganado el cariño y la admiración de los habitantes de Monteverde. Todos lo querían porque sabían que era buen amigo y que podían contar con él.

Así marchaban las cosas hasta que apareció la extraña mujer que tanto tendría que ver en su vida.

Llegó a la aldea, compró una casucha en una de las colinas cercanas y desde entonces todos supieron quien era ¡Era una bruja! Morena, vieja, de nariz ganchuda y vestida siempre de negro. La gente decía que olía a puro azufre y que por las noches salían llamaradas extrañas de su casa. Se llamaba María Jeremías, o al menos eso había dicho en el pueblo.

La gente buena y naturalmente supersticiosa comenzó a temerle desde el primer instante. *“Es mala”,* decían, *“¡Come niños y vuela por las noches en una escoba como todas las brujas!”* Tenía una risa espeluznante y su mirada era tan fría y aterradora que hacía estremecer a la gente.

María Jeremías se había enamorado de Tomasín, pero como él la despreciaba pronto empezó a perseguirlo y a hacerle travesuras malignas.

Todo comenzó un día cuando ambos se encontraron, frente a frente y cara a cara.

*(Con la bruja en escena, Tomasín se suma y se dirige a ella en tono tranquilo y sin preocupación)*

**Tomasín (Hablado):** Buenas tardes, señora. ¿Eh usted es nueva por aquí?

*(María Jeremías lo mira fijamente y responde)*

**María Jeremías (Con tono malicioso):**

*Hola, Tomasín. ¡Al fin te conozco!  
Todo el mundo habla maravillas de ti.  
En efecto, soy nueva por aquí.*

*(Tomasín, completamente asustado, se aleja cautelosamente)*

**Tomasín (Hablado con nervios):** *Eh... jeje.. Eh, bueno, señora. Yo sigo mi camino...a..a... Adiós.*

**María Jeremías (Hablado con malicia):** *Je, je, je... Adiós no. Sólo hasta pronto, Tomasín. Hasta que nos volvamos a ver.*

*(Tomasín sale de escena y el narrador interviene sobre la música)*

**Narrador:** Tomasín había escapado de este encuentro misterioso llevándose un buen susto. Pronto su amada Lucía le advirtió que la mujer era una bruja, que todos en el pueblo le temían y decían que hacía hechizos diabólicos, que volaba por la noche en escoba y pasaba por sobre los tejados sonando las enaguas almidonadas y carcajeándose burlona y desafiante.

Algunos días después, una tarde de domingo, Tomasín partió de nuevo hacia el monte. Era una tarde lluviosa, el camino era angosto y estaba muy pantanoso. De pronto, en lo más cerrado del monte, escuchó la voz conocida e inquietante.

*(María Jeremías se dirige a Tomasín mientras que él trata de ubicarla bastante asustado)*

**María Jeremías (Hablado con malicia):** Hola, Tomasín ¿Cómo estas  
pequeñito?

*(Tomasín responde con voz temblorosa y buscándola con la mirada por todas partes)*

**Tomasín (Hablado con nervios):** Hola, mi señora. Ehh.. ¿Dónde está que no  
se asoma?

*(El bosque se transforma en una bóveda de neblina azul como en un sueño y destellan lucecillas por todas partes. María Jeremías aparece caminando detrás de Tomasín, convertida en una hermosa mujer blanca, con labios rojos y pelo rubio. Se dirige a él dulcemente y ejerciendo un hechizo)*

**María Jeremías (Susurrado dulce y misteriosamente):** Sanguis libidinosus  
quem gemmat sacrii. Natura cupiditatis, concupiscentiae negrae et amarae.  
¡Permitte ut voluptas aperiat portas incogniti! ¡Revela coram me virtutes  
misterii milleni execrati!

*(Cantado dulce y misteriosamente):*

*No temas, dulce hombrecillo. No temas, hermoso pajarillo.  
Te daré todo lo que buscas, Lo que siempre has querido.  
Seré tu luz, seré tu guía y calmaré tu sed en las noches de sequía.  
Déjame llevarte de la mano.*

*Mírame bien. Soy poderosa y bella.  
Y no una torpe campesina como ella.  
Sé amar como nadie. Soy la admiración del mundo,  
Te daré el paraíso y el placer más profundo.*

*(Hablado dulce y misteriosamente):* Ausculta venustem meam, anima  
fragile et pura. Offero tibi fructus qui creverunt in paradiso, candelarum  
nigrarum, promitto numquam extinguere flammam. Concede potestatem  
sensibus, solve innocentiam et instictum nocturnum ¡Detegge nunc  
secretum prohibiti!

*(Tomasín despierta abruptamente del hechizo, se da cuenta de que es María Jeremías quien lo está embrujando y la enfrenta con ferocidad. Mientras tanto, la hermosa mujer desaparece)*

**Tomasín (Con ira):**

*¿Qué te has creído, engendro del demonio?  
Vete de aquí ¡Este es mi territorio!  
Eres vil y mentirosa  
¡Yo cortaré tu lengua ponzoñosa!  
¡Acabaré con tu juego retorcido!  
¡Desearás nunca haberme conocido!*

**María Jeremías (Con tono desafiante):**

*¡Cuida bien tus palabras, enano hablador!*

*Y que no te castigue tu orgullo traidor.*

*¿Acaso no quieres tener el mundo a tus pies?,*

*Te daré poder, te daré dinero,*

*¡Pero si no me aceptas convertiré tu paraíso en un infierno!,*

*(Hablando) ¡Ya lo verás!*

*(María Jeremías se escabulle por entre los árboles, dejando a Tomasín confundido. Inmediatamente, Tomasín reúne fuerzas y camina hacia su casa. La música da entrada nuevamente al narrador)*

**Narrador:** Esa tarde Tomasín se había librado del encantamiento de María Jeremías. Sin embargo, esa misma noche comenzarían sus problemas. Desde que se acostó sintió una presencia cercana aunque invisible, y cuando después de muchos intentos logró conciliar el sueño, vino lo peor.

De repente se sintió aprisionado por unos brazos fortísimos y ásperos, de los que no lograba librarse pues lo dominaban casi hasta asfixiarlo. *¡Soy María Jeremías y no te dejaré en paz hasta que seas mío para siempre!* Escuchaba como la bruja le susurraba al oído mientras lo estrangulaba y lo arañaba por todas partes.

Toda la noche estuvo revolcándose, luchando contra la hechicera, y cuando ya al alba, ésta lo abandonó, saliendo por la ventana con un fuerte ruido de alas y una carcajada siniestra, tuvo que levantarse, pues ya la actividad jornalera comenzaba.

### **III. Tercera escena: El cinto de San Agustín**

*(Tomasín sale a trabajar temprano en la mañana. Está somnoliento y cansado por no haber dormido nada y aún quejándose por su desvelo comienza a trabajar. Está rodeado de trabajadores y de repente, un conejo malicioso molesta a Tomasín varias veces mientras él trabaja con el hacha, haciéndole perder el equilibrio y poniéndolo cada vez más nervioso. Entre tanto, sus compañeros se burlan de él sin comprender realmente lo que sucede)*

**Tomasín:**

*Pero ¿Qué sucede aquí?*

*¿Acaso nadie ha visto lo que me pasa?*

*(Los trabajadores que acompañan a Tomasín se ríen y él se llena de ira exclamando para sí mismo)*

**Tomasín:**

*¡Ahhh! ¡Maldita bruja de los diablos!*

*¡Déjame en paz para hacer mi trabajo!*



*(Tomasín se dirige al grupo de trabajadores)*

**Tomasín (Con desespero):**

*Compañeros de labor, no es en vano mi temor.  
Esta bruja me acecha donde esté ¡Hoy es un conejo, mañana no sabré!,  
¿Acaso no lo han visto? ¿Acaso creen que he mentido?  
Díganme si una bruja alguna vez los ha perseguido.*

*(Mientras sus compañeros se burlan de él, entra en escena Juan Peregrino. Escucha el desespero de Tomasín y entabla conversación con él)*

**Juan Peregrino:**

*¡Yo sé mucho de brujas, amigo mío!  
Cuando era joven también las sufrí y en ellas nunca confío.  
No hay que ser un genio para entender lo que estos monstruos te pueden hacer.  
Pero descuida, hombre,  
Porque derrotándolas, yo he ganado mi buen nombre.  
Vengo a ayudarte en tu pena,  
Pues la desdicha de un amigo, nunca me es ajena.*

**Tomasín (Con alegría):**

*¡Me alegro mucho de verte, viejo amigo!  
Y me alivia que de esta maldad seas testigo.  
Vamos pues a mi casa, ahí te contaré lo que me pasa.*

*(Tomasín y Juan Peregrino se abrazan y salen de escena. El narrador interviene.)*

**Narrador:** Juan Peregrino, el anciano montañés, escuchó atentamente las quejas de Tomasín.

Le contó además una larga serie de historias vividas y oídas en su niñez y juventud y le enseñó una extraña oración llamada “*Las trece palabras*”, rezo que Tomasín debería recitar todas las noches antes de dormir y todos los días al levantarse, pues la bruja estaría siempre rondando.

Ambos sabían que no sería un remedio definitivo, pues mientras Tomasín no olvidara la plegaria dormiría y trabajaría felizmente, pero el día que la olvidara María Jeremías se vengaría de la forma más cruel.

Tomasín sabía que ese momento llegaría, que algún día la olvidaría y que la malvada bruja aprovecharía esta oportunidad. Así que pidió a Peregrino una solución mejor.

Éste recordó entonces un viejo amuleto, buscó entre sus pertenencias y por fin lo encontró. El cinto de San Agustín. Una vieja reliquia que cambiaría el curso de las cosas. Al menos por lo pronto.

*(Aparecen Tomásín y Juan Peregrino en escena. Están reunidos en la casa y planean una venganza contra María Jeremías)*

**Tomásín** (Hablando con desespero): ¡Ayúdame, Peregrino! Esa malvada bruja va a terminar conmigo. Necesito que me ayudes a quitármela de encima. Sé que cuando llegue cansado de trabajar, voy a olvidar la oración y entonces esa bruja...

*(Juan Peregrino interrumpe a Tomásín con un tono de voz algo indispuesto)*

**Juan Peregrino** (Hablando con ironía, interrumpe a Tomásín): ¡Ay! ¡Eres tan terco como un asno, Tomásín! No quería darte todavía lo que tengo guardado, pero creo que ahora no hay más remedio. El tiempo apremia y la bruja puede haber alzado vuelo ya.

*(Juan Peregrino busca algo entre su carriel. Luego va hacia él con un lazo café en la mano)*

**Juan Peregrino** (Hablando con misterio): Tal vez has oído hablar de esta santa reliquia. Es el cinto de San Agustín, uno de mis bienes más preciados, pero que hoy te servirá a ti. Debes guardarlo bajo tu almohada y cuando la bruja aparezca, ¡Zaz!, ¡Debes enlazarla! Y una vez la tengas dominada, ven corriendo a llamarme ¡Le daremos una lección que jamás olvidará!

**Tomásín** (Hablando con emoción): ¡Buena esa, Peregrino! A eso llamo yo un buen amigo ¡Ya verá esa vieja vil y tramposa cómo termino con su fiesta ja, ja! ¡Buena esa, Peregrino!

*(El escenario es la habitación de Tomásín quien se acuesta en su cama a esperar. La bruja llega y después de hacerle sus maldades, se voltea por un instante. Tomásín inmediatamente saca el cinto, la enlaza y comienza una lucha violenta entre ambos. Después de tenerla dominada, Tomásín la arrastra con mucha dificultad a la habitación de Juan Peregrino. Toca la puerta con exaltación)*

**Tomásín** (Gritando emocionado): ¡Peregrino, Peregrino! ¡Aquí traigo a esta condenada amarrada con el cinto! ¡Ayúdame!

*(Juan Peregrino abre la puerta rápidamente y sale a su encuentro)*

**Juan Peregrino** (Hablando con emoción): ¡Lo lograste, Tomásín! ¡Cazaste a la bruja! Ahora vamos a darle su merecido ¡Vamos a enseñarle quien es quien!

**Tomásín** (Hablando): ¡Al fin te cacé, maldita! ¡Ya no podrás volver a molestarme nunca más, monstruo del infierno!

*(Ambos halan del cinto arrastrando a la bruja mientras ella grita, llora, patalea y lanza conjuros en lenguas misteriosas. Se dirigen con ella hacia un árbol grande donde la amarran, sacan sus machetes y la castigan con la hoja hasta el amanecer. Entonces la desatan, la dejan en libertad y ella huye despavorida)*

**Narrador:** Con la bruja de cabestro, ambos amigos salieron a ajustarle cuentas.

La luna bañaba el campo silueteando las figuras sobre la hierba que empezaba a ser mojada por el rocío nocturno. A lo lejos cantaba una lechuza.

Los perros de la casa seguían curiosamente a los hombres, que amarraron a la bruja debajo de una lejana ceiba. Su plan era darle una fuerte paliza.

*¿Vas a volver a molestarme, ah? ¿Vas a volver, sinvergüenza?,* preguntaba el hombrecillo dándole fuertes golpes con el costado de la hoja del machete lleno de cruces.

Cuando finalmente se cansó, tomó el cinto y le entregó el machete a Peregrino. Éste repitió la dosis a la bruja hasta que estuvo también cansado, luego pasó el machete a Tomásín y así estuvieron turnándose toda la noche. La hechicera suplicaba en todas las formas que la soltaran, creyendo que la iban a matar, que no sería capaz de resistir semejante castigo y prometiendo entre gemidos que no volvería a molestar más a Tomásín. Tanto éste como el viejo fueron inflexibles y sólo cuando los pájaros comenzaron a cantar y la aurora empezó a insinuar su vaga claridad en el lugar, la hechicera fue liberada.

Con todo el cuerpo ampollado y marcado con las cruces de la hoja metálica, ya no tenía alientos ni para quejarse. *¡Vete y no vuelvas más, condenada!,* gritó Tomásín envolviendo el cordón milagroso. *¡Porque si vuelves a tus andadas, ya no te daré plan sino filo!* Después, Juan Peregrino le echó el brazo al cuello a Tomásín y ambos se fueron caminando a su casa, sabiendo que la bruja ya no volvería a molestarlos.

*(Ambos amigos salen caminando y se cierra el telón)*

## Acto 2

### I. Primera escena: La hojarasca cobra vida

*(Telón cerrado. Al iniciar la música se proyectan imágenes, pinturas e ilustraciones con relación a los mitos y leyendas del occidente colombiano. A la mitad del preludio entra el narrador, se abre el telón y los protagonistas entran a escena felices en su casa de campo. Lucía Cantarín carga en sus manos un bebé)*

**Narrador:** Ha pasado casi un año desde que el hombrecillo valiente y su fiel amigo dieron su merecido a la bruja de Monteverde. Ahora todo transcurría con la dulce calma que caracterizaba al pueblo.

Tomasín había visto desde meses atrás el sitio en el cual plantaría su casa y desmontaría su parcela.

Era un pequeño valle bañado por una quebrada apacible, de aguas purísimas y piedras de colores. El lugar no podía ser más ideal y allí la vida transcurría en paz y total armonía.

Nuestro valiente se ha casado con Lucía Cantarín, su amada, y se han mudado por fin a su pequeña casita donde gozan de las alegrías cosechadas por el trabajo, de la compañía de Peregrino y de un nuevo ser especial, su primer hijo, a quien bautizaron con el nombre de Jesús María.

Pero esta tranquilidad no duraría mucho. María Jeremías había sido derrotada sólo por poco tiempo y no demoraría en recuperarse de su paliza y retornar a la pelea por dominar a Tomasín Bigotes.

Un día, no mucho después de su aventura con la Patasola, ambos amigos salieron en una mañana soleada. Apenas se iniciaba el cantar de los pájaros cuando encontraron un hermoso claro en el río donde los peces emergían a la superficie, jugueteando y danzando.

Llenos de confianza en una buena pesca, prepararon los anzuelos con las carnadas y los arrojaron al agua.

**Juan Peregrino** (Con alegría):  
*¡Mira, Tomásín! ¡Qué hermosa cantidad de peces!  
¡Tendremos tanta comida, que hasta podremos almorzar dos veces!*

*(Risas de ambos)*

**Tomásín** (Con alegría):  
*¡Claro, amigo mío! Hay peces por montones,  
¡Y con tanta pesca, seguro pasaremos por glotones!*

*(Risas de ambos, pero rápidamente se desilusionan al darse cuenta de que los peces no pican)*

**Tomásín** (Con asombro):  
*Qué extraño es esto, Peregrino.  
El río desborda de peces, pero parece que hoy no tendremos ni un alevino.*

**Juan Peregrino** (Con asombro):  
*Es muy extraño, amigo. Tenemos buen anzuelo y la mejor carnada,  
pero en este claro ¡Hoy no pica nada!*

**Tomásín:** (Hablando con decepción) ¡Eh, pero que es esto, pues! ¡Nada es nada!

*(Tomásín intenta seguir pescando pero se queja con insatisfacción)*

**Juan Peregrino** (Hablando, con decepción): Dices bien, Tomásín. Aquí no lograremos nada. Este río está embrujado. Es mejor que nos vayamos a casa.

*(Peregrino desilusionado retira su vara de pesca y se pone de pie para irse)*

**Tomásín** (Con optimismo):  
*No te des por vencido, mi viejo amigo.  
Vamos a otro lado donde esté más claro el río.  
Seguro que tendremos mejor suerte.*

*(Ambos caminan hacia otra orilla y prueban suerte. Con gran sorpresa comienzan a sacar peces. Llenos de alegría, meten su pesca en una cesta)*

**Tomásín:** (Hablando, con alegría) ¿Qué tal si no probamos en otra parte, Peregrino? ¡Mira qué belleza de pescados! ¡Jajá, qué señor almuerzo nos vamos a comer hoy!

*(Finalizan la pesca con mucha alegría y se disponen a contar los peces, pero se asombran cuando no encuentran más que desperdicios y hojas podridas en la cesta)*

**Juan Peregrino:** (Hablando, con decepción) ¡Ahí está nuestra pesca, Hombrecillo!, Vámonos de aquí, Tomásín. Es mejor ir a almorzar huevos que seguir intentando en este río.

*(Recogen sus implementos y se dirigen a la casona. Sin darse cuenta se pierden en una parte del bosque que no conocían. Un lugar tétrico y oscuro. Comienza a llover y todo se llena de neblina)*

**Juan Peregrino** (Hablando, con miedo): Tengo un mal presentimiento acerca de esto. Este no es nuestro bosque, Tomásín

**Tomásín** (Hablando, con miedo): Pues tienes razón, Peregrino. Este lugar está embrujado. Es mejor que nos...

*(Interrumpiendo a Tomásín, se escucha un estruendo y unos alaridos humanoides. Los amigos se quedan petrificados ante la aparición de una insólita y amenazadora bestia con forma de árbol y humano)*

**Juan Peregrino** (Gritando, con miedo): ¡Es el Hojarasquín del monte, Tomásín!

*(El Hojarasquín del monte intenta atrapar a Tomásín y a Peregrino, no los atrapa y se dirige a ellos)*

**Hojarasquín del monte:** (Gritando guturalmente y con ira): ¡Ahhhgg! ¿Quiénes son ustedes que se atreven a adueñarse de mis tierras? ¡Ya no talarán mis arboles ni cazarán mis animales!, ¡Malditos! ¡Voy a comérmelos vivos!

**Tomásín:** (Gritando, interrumpe al Hojarasquín) Pero ¡Nosotros no talamos en este bosque!

*(Inmediatamente Tomásín desenvaina su machete, Peregrino saca su hacha y se inicia una pelea con el Hojarasquín del Monte. Después de esquivar sus golpes y recibir unos cuantos, los dos amigos terminan por cortar muchas de las ramas del Hojarasquín y éste huye lamentándose y jurando que los perseguiría cada vez que entraran al bosque.)*

**Hojarasquín del monte:** (Gritando guturalmente) ¡Ahhh! ¡Malditos! ¡Malditos! ¡Voy a comérmelos vivos cuando se descuiden! ¡Ya veráaaan!

*(El Hojarasquín del monte sale corriendo de escena)*

**Juan Peregrino:** (Gritando, con emoción) ¡Se fue, Tomásín! ¡Se fue! ¡Estamos salvados, Tomásín!

*(Luego del encuentro, ambos amigos caminan cansados y adoloridos hacia el pueblo y allí se encuentran con María Jeremías, quien los mira fijamente como queriendo hacerles un nuevo hechizo)*

**María Jeremías (Con tono malicioso):**  
*Hola, Tomásín. ¿Has tenido muchas nuevas amistades por aquí?*

*(Tomásín saca su machete y se abalanza corriendo hacia ella)*

**Tomasín (Con ira):**  
*¡Nuevas amistades te daré cuando te agarre!*

*(La bruja desaparece y reaparece detrás de él convertida de nuevo en una hermosa mujer)*

**María Jeremías (Con tono amenazante):**  
*Jajaja... Aún te falta lo peor, Bigotes.*  
*Lo que hasta ahora has visto es sólo el comienzo,*  
*¡Lo que te haré te partirá los huesos!*  
*(Hablando irónicamente) ¡Ya lo verás! ¡Ya lo verás!*

**Tomasín: (Gritando, con ira)** ¡Que el diablo te lleve, grandísima sinvergüenza! Todo lo que me has hecho voy a cobrártelo algún día! ¡Lo juro por Dios! ¡Quien ríe de último, ríe mejor!

*(La bruja desaparece nuevamente mientras se burla de Tomasín, se escuchan risas detrás del telón desde todos los lados)*

**María Jeremías (Burla con malicia entre cantado y hablado):**  
*(Burla) Ji, ji, ji, ja, ja, ja, ja, ja...*  
*(Entre cantado y hablado con ironía) ¡Ya verás, Tomasín! ¡Ya verás!*

**Narrador:** Muy preocupados, Tomasín y Peregrino decidieron volver cuanto antes a la casa, temiendo que algo malo pudiera sucederle a Lucía. Sabían que María Jeremías estaba tramando algo, así que montaron sus mulas y galoparon a toda velocidad.

Cuando llegaron, Tomasín entró a la casa y encontró a su mujer llorando amargamente, “*¿Qué te pasa muchacha?*”, preguntó atemorizado. Ella no pudo más que abalanzarse a sus brazos, sacudida por la desesperación. Su llanto no la dejaba pronunciar una sola palabra. “*¡Muchacha, por Dios! ¡Contesta!*” replicaba Tomasín. Al fin, haciendo un gran esfuerzo, ella dijo: “*¡El niño, Tomasín, el niño!*” Inmediatamente Tomasín entro en la casa dando zancadas y al no ver a su hijo por ningún lado se vio invadido por la histeria y la locura. Sabía que todo se debía a María Jeremías.

*(Tomasín, Lucía y Peregrino están en la casa. Tomasín toma a Lucía fuertemente por las manos)*

**Tomasín:** (Hablando con ira) ¿Dónde está mi hijo? ¡Responde mujer!

**Lucía:** (Entre hablando y llorando con desespero) Se... se... se lo llevó la... la... ¡La Madremonte!

**Tomasín:** (Hablado con ira) ¿Pero cómo? ¿Y dónde estabas tú?

**Lucía:** (Entre hablado y llorando con desespero) Estaba lavando en la quebrada, lo llevé conmigo y lo acosté a la orilla y de pronto... ¡ay Dios!, fue horrible...

*(Tomasín la toma por los hombros y la sacude violentamente)*

**Tomasín:** (Hablado) ¡Continúa, mujer!

*(Peregrino se interpone e intenta calmarlos a ambos)*

**Juan Peregrino:** (Gritando) ¡Para ya, Tomasín! Los dos deben calmarse para que podamos resolver esto. Hay que salir a buscar al niño de inmediato.

**Tomasín:** (Hablado con desespero), ¿Pero cómo sabes que fue la Madremonte?

*(Lucía habla entre el llanto)*

**Lucía:** (Entre hablado y llorando) Era una vieja horrorosa con el pelo hasta el suelo y... y... cubierta con hojas por todas partes. Tenía... era... ¡tenía unos colmillos espantosos!, ¡Ay Dios!, ¡Ay Señor!, ¡Que desdichados somos! Yo corrí detrás de ella pero no pude evitar que se lo llevara... ¡Ay mi hombrecillo! ¿Qué vamos a hacer?

**Tomasín:** (Hablado con ira) ¡Vamos a salir a buscarlo ya mismo! Lo encontraremos como sea!

*(Toman sus hachas y machetes y salen de escena. El fondo se transforma en un bosque oscuro mientras el narrador interviene)*

## II. Segunda escena: La Madremonte

**Narrador:** Tal vez no podría ser mayor la desgracia de Tomasín y su esposa. La Madremonte, quien suele llevarse a los niños al bosque, había raptado a su bebé.

Aunque ella es la guardiana de los bosques y las selvas, y acecha a los aserradores y cazadores que invaden sus territorios, nunca había acechado a Tomasín porque era buen esposo y trabajaba la tierra con amor.

Sin embargo, ahora estaba bajo las ordenes de la malvada bruja María Jeremías, que tal vez había hecho un pacto con el demonio para que pusiera a su servicio todos sus espantos.



Tomasín, Peregrino y Lucía, habían salido en busca del bebé. Pero después de un par de días de no encontrar nada; cansados y desilusionados, sentían que ya no tenían fuerzas para continuar.

*(Los tres personajes se encuentran en la tarde caminando en el bosque, cansados y desilusionados por no haber encontrado al bebé)*

**Juan Peregrino:**

*Pronto oscurecerá del todo y aún no hemos encontrado nada.  
Nuestra fe se hunde como nuestras botas en el lodo.*

**Tomasín:**

*Hemos buscado por dos días  
Y esta selva parece cada vez más grande.  
No quisiera pensar que todo está perdido.*

*(Lucía se separa un poco de Tomasín y Peregrino y expresa en solitario su preocupación)*

**Lucía:**

*¿Dónde estás hijo mío? ¿A dónde te ha llevado el rocío?,  
¿Acaso no sabe que eres mío? ¿Acaso te ha abandonado en el frío?  
¿Por qué te ha apartado de tu madre? ¿Por qué castiga así a tu padre?,  
¡Ayúdanos, oh señor, sálvanos de este dolor!*

*(Ambos amigos se acercan rápidamente y agitados)*

**Juan Peregrino:**

*Hay una esperanza para tu alma desconsolada.  
A lo lejos en el bosque se escucha una cascada.  
Allí es donde ese monstruo oculta sus presas.  
¡Vamos, mujer! Es hora de mostrar fortaleza.*

*(Tomasín, Juan Peregrino y Lucía Cantarín corren hacia la cascada y en el camino pasan junto a un gran árbol. Allí escuchan un llanto de bebé y estupefactos miran hacia las enormes raíces del árbol)*

**Lucía:**

*¡Aquí estás Hijo mío!, al fin puedo escucharte.  
¡Ya no temas, te rescataré ahora mismo!*

**Juan Peregrino:**

*Ten cuidado Lucía, aún puede estar la Madremonte por aquí.  
Tal vez sea una trampa para atraparte a ti.*

*(Peregrino apenas termina de advertir a Lucía cuando sale detrás de ellos la Madremonte. El ambiente se transforma en oscuridad y los personajes son hipnotizados por su figura. Se dirige a ellos con tono amenazante)*

**Madremonte:** (Hablando con tono intimidante) ...Aaagghhh... ¿Quiénes son los que invaden mis territorios? ¡Se arrepentirán de haberme seguido!, ¡Me los comeré vivos jajá! ... ¡Ah...jajá...!

*(La Madremonte toma violentamente a Tomásín por los brazos e intenta morderlo. Después de forcejear un rato él se la quita de encima lanzándola lejos)*

**Tomásín:**

*¡Atrás, animal del monte! Ya me has hecho suficiente daño.*

*(La Madremonte se levanta del suelo y suelta una risa macabra. Se dirige al grupo)*

**Madremonte:** (Hablando con tono amenazante) ¡Jajá! Ya no tienen salida. No hay nada que puedan hacer. ¡Esta noche serán mi comida! ¡...Aaagghhh...!

*(La Madremonte se abalanza sobre Tomásín una vez más y lo atrapa. Juan Peregrino saca de su carriel el cinto de San Agustín y amenaza a la Madremonte con él.)*

**Juan Peregrino:**

*¡Atrás, bestia! Si ahora rindes cuentas a la bruja,  
¡Pues debió haberte dicho que con esto, yo te castigaría! ¡Atráas!*

*(La Madremonte grita estruendosamente, suelta a Tomásín y se pierde en la selva. Tomásín mira hacia el cielo y expresa su ira)*

**Tomásín:**

*¡Maldita bruja! ¡Esta vez has ido demasiado lejos!  
Te has metido con mi hijo ¡Ya verás lo que haré contigo!  
Desearás no haberme conocido. Vas a recibir lo que te mereces.  
¡Aunque no lo creas, es mejor que ahora reces!*

*(Los tres buscan en el árbol y Tomásín encuentra al bebé escondido entre las gruesas y retorcidas raíces. Lo toma entre sus brazos y salen del escenario. El narrador y la música dan la transición a la última escena)*

### III. Tercera escena: La Noche de la Bruja

**Narrador:** Después de caminar durante toda la noche, regresaron a la casa al amanecer del día siguiente, cayeron en sus camas como si fueran rocas y solo se despertaron al atardecer para comer.

Pero esa misma tarde, antes de ir a la cama, Tomásín le hizo una seña a Peregrino para que lo siguiera al corral de los animales.

*“Quiero contarte algo”* le dijo en voz baja. Y así, mientras compartían, el hombrecillo valiente le planteó el asunto a su viejo amigo.

*“¿Qué te parece?”* Preguntó Tomásín. *“¡Pues hazlo!”*, respondió convencido el viejo Peregrino. *“Yo cuidaré a Lucía y al niño mientras tanto, y que Dios te ayude, Tomásín”*.

Al anochecer siguiente, ya en los alrededores del pueblo, Tomásín se desvió rumbo a la colina donde estaba la casucha de María Jeremías. Escondió la mula en un rastrojo para que nadie la viera y con un galón de gasolina se acercó sigilosamente a una arboleda cerca de la vivienda. Tapó el galón con unas ramas y subió al más alto y frondoso de los árboles, desde donde comenzó a espiar a la bruja.

Ya la noche había cerrado completamente, cuando Tomásín vio a María Jeremías encender una luz. Durante un rato estuvo trajinando por la casa, se oían ruidos extraños, gritos, quejidos e invocaciones satánicas y un fuerte olor a azufre llenaba el aire. Cuando el reloj de la iglesia del pueblo dio las doce, Tomásín escuchó un sonoro y claro *“¡No creo en Dios ni en Santa María!”* y vio que algo como un pájaro gigante se elevaba del tejado de la casucha.

¿Cuánto tiempo estaría la bruja fuera de la casa? ¿Una hora? ¿Dos? ¿Tres? Nadie lo sabría. Sin embargo él esperaría paciente porque su firme propósito no sería quebrantado. Durante un rato recordó todas las maldades que la bruja le había hecho y pensó que en verdad la había soportado demasiado y que quizás habría seguido haciéndolo con paciencia si la malvada no se hubiera metido con su hijo. Pero eso ya era demasiado. Tenía que liberarse de ella de una vez por todas y eso era lo que iba a hacer.

Cuando el reloj de la iglesia campaneó las dos de la madrugada Tomásín sintió que se acercaba la bruja volando por sobre los árboles, entraba de nuevo a su casa y la actividad se tornaba cada vez más extraña.

*(La escena muestra a María Jeremías en su casa y a Tomasín espiando desde un árbol. Hay un caldero humeante en el patio de la casa. Por todos lados hay diferentes tipos de ramas, hojas y frascos con contenidos extraños, además de todo tipo de símbolos satánicos)*

**María Jeremías:**

*Oh, terrible príncipe de las tinieblas, poderoso amo de los condenados,  
¡Oh señor de los maleficios y todos los pecados!  
Escucha mi ruego, escucha mi clamor  
¡Y trae sobre la tierra el más infame terror!*

*(María Jeremías se retuerce en horribles contorsiones y el caldero estalla en llamaradas)*

**María Jeremías:** (Hablado, como una plegaria) ¡Oh señor oscuro, mi amante reverenciado y querido! Al maldito de Tomasín ninguno de mis males le ha valido. Nuestros espantos lo han enfrentado ¡Y a todos ha vencido!

*(Cantado en Sprechstimme)*

*Oh, terrible príncipe de las tinieblas, poderoso amo de los condenados,  
¡Oh, señor de los maleficios, responde a mi llamado!*

(Exclamado, con mucha pasión): ¡Ignis aeternus, domine omnipotens terrae! Inclino me coram te, fons sapientiae. ¡Rex magnifice, succurre me prompte!

Concede me auctoritatem de dominare species, ad complacendum mias libidines sceleratas. Solve iramque vecordiam, offero tibi meum corporemque meam animam impuram.

Invoco te, gerens luminis. Promitte mihi hominem et dabo te stirpem suam  
¡Spargam tuum sementem, accendam flammam!

*(María Jeremías se retuerce en contorciones, el caldero estalla de nuevo y se escucha el aullido de un lobo a lo lejos)*

**María Jeremías:** (Hablado, como una plegaria) Gracias por contestarme, amo de los infiernos. Haré lo que me pidas si respondes a mis ruegos. Mañana celebraré la victoria y la venganza, y al hijo de Tomasín devoraré en tu alabanza.

*¡Oh, terrible príncipe de las tinieblas, oh poderoso señor,  
¡Trae sobre la tierra el más infame terror!*

*(La bruja apaga el caldero y cierra las ventanas de su casa. Los aullidos y los sonidos cesan. Tomasín se acerca lentamente)*

**Tomasín:** (Hablando con ira) Se ha ido a dormir esta maldita bruja, es hora de iniciar lo que tenía preparado. Por fin tendrás tu merecido ¡Me pagarás todo lo que me has debido!

*(Tomasín toma el galón de gasolina, riega la casa y luego astilla un fosforo, inicia una llamarada y observa)*

**Narrador:** Luego de encender el fuego, Tomasín subió al árbol donde se había escondido en la noche y se dispuso a presenciar el espectáculo.

La casa ardía por los cuatro costados y de repente empezaron a escucharse los gritos de la bruja. Ya no tenía salvación. Las llamas bramaban hacia el cielo, altas y tumultuosas, estimuladas por un fuerte ventarrón. La casucha no tardó en derrumbarse.

*(Tomasín se echa a dormir en la base del árbol y se cierra el telón. El narrador termina la historia,*

**Narrador:** Al amanecer, Tomasín despertó algo atolondrado y entumecido por las incomodidades de la noche.

En el sitio de la casa había ahora un frondoso y verde árbol. Sorprendido, se levantó de un salto, se echó la bendición y comenzó a caminar hacia su casa. “*¡Ya no habrá más problemas!*” pensó mientras silbaba su canción favorita. “*De ahora en adelante la felicidad será completa ¡Gracias a Dios!*”

*(Tomasín sale de escena mientras la música continua y se cierra el telón cuando la música termina)*

**FIN**